

CSOKONAI UNIVERSITAS KÖNYVTÁR

Onder Csaba

A klasszika virágai



ONDER CSABA
A KLASSZIKA VIRÁGAI
(anthológia – praetexta – narratíva)

CSOKONAI KÖNYVTÁR
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

28.

SZERKESZTI:

Bitskey István és Görömbei András

Onder Csaba

A klasszika virágai

(anthológia – praetexta – narratíva)



Debrecen, 2003

A kötet a Felsőoktatási Tankönyv- és Szakkönyvtámogatási Pályázat
keretében jelent meg.

A szerző a könyv írása idején

Békésy György Posztdoktori Ösztöndíjban részesült.

A könyv Kölcsenyre vonatkozó részei az OTKA T 29 386. számú
kutatási program keretében készültek.

LEKTORÁLTA:
Szajbély Mihály

© Onder Csaba, 2003

© Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2003

ISSN 1217-0380
ISBN 963 472 685 2

Kiadta: a Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója,
az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
Felelős kiadó: Cs. Nagy Ibolya főszerkesztő
Műszaki szerkesztő: Juhászné Marosi Edit
A nyomdai műveleteket a Centerprint Nyomda végezte
Terjedelem: 18,25 A/5 ív
Készült Debrecenben, 2003-ban

Csetri Lajos emlékének

TARTALOMMUTATÓ

[előjáró beszédek]	11
--------------------------	----

ELSŐ RÉSZ

Kazinczy csokráról és Esterházy kelgyójáról
(*Mi is az anthológia és hogyan is olvassuk?*)

I. „A'HOGY' A' BOKRÉTAKÖTŐ A' MAGA VIRÁGAIT” ...	21
1. 'anthológia' vs. 'chronológia'	21
2. Pierre Ménard másol, avagy a spontaneitás visszaállítása	25
II. A VERSGYŰJTEMÉNY MINT SZÖVEG OLVASÁSA	29
1. Jauss és a <i>Romlás virágai</i>	29
2. Olvasni egy versgyűjteményt	34
EXKURZUS: Hogyan harap enfarkába a posztmodern „kelgyó”?	37
1. Esterházy, amint Esterházyt másol	38
2. Kelgyók és/vagy kígyók?	41
3. A Tartalom-mutató 'magányossága'	44

MÁSODIK RÉSZ

„...kertemből való virágotskák...”
(Az „*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*”
peritextuális retorikája)

I. KÖTÉS ÉS OLDÁS	49
1. Paratextualitás	49
Paratextus = peritextus + epitextus	49
Minipiknik: Grófi szerűk	55
Peritextualitás a századvégen	61

2. Peritextuális retorika	64
Identifikáció és olvasási ajánlás	64
Korlátozott analízis	69
3. Poéták és tákolmányok	73
A poéta hivatása és a helyes mű	74
A horatiusi 'helyes mű'	78
Bokréta és bokrétaöntők	82
4. A 'helyes rend' diszkurzusai	88
II. BOKRÉTAKÖTŐK (<i>Szerzői identifikációs retorika</i>)	94
1. A szerző neve	94
A szerző nevei	94
A név helye	96
A név írása és a tipográfia	97
Ajánló levelek és versek	99
A kiadói névadás	103
A szerkesztő neve?	105
2. Himfy vagy Kisfaludy?	
(<i>anonímia és pszeudonímia</i>)	107
3. Egy magán(y)mitológus túlsúlya	
(<i>Berzsenyi identifikációs stratégiájáról</i>)	114
EXKURZUS: A csábítók csábulása: az identifik[á]ció	119
1. Identifikáció és identifikció	119
2. „...amelyet ragyogóan tudunk...”	
(<i>Kölcsy: Előbeszéd</i>)	122
III. BOKRÉTÁK (<i>Peritextuális olvasási ajánlások</i>)	132
1. Az olvasási ajánlás peritextuális helyei	
(<i>direkt és indirekt alakzatok</i>)	132
Direkt alakzatok: címek, alcímek, műfaji kódok	133
Indirekt formák: tipográfia, tördelés,	
tartalomjegyzék	137
2. A megszólított olvasó	139
3. Az 'egyéltűek képletei'	141
'Deáki mód'	141
'Magyar versek'	149
'Holmik'	155
'Elegyes versek'	160

Piknik: A Bessenyei György Társasága mint elbeszélés (az episztologyűjtemények)	167
EXKURZUS: „...virággá változtatni...” (Dayka Gábor kéziratos gyűjteményéről)	178
1. A 'Deáki' és a 'Magyar mód'	180
2. 'Fürtözés' és 'leplezés'	183

HARMADIK RÉSZ

„...magától fordul, fodrosodik...”

([Poszt] klasszicista gyűjtemények)

I. A „KÉTÉLTŰ” KÉPLETE (Lilla: folytonosság vagy fordulat?)	187
1. A Poétai Munkák peritextusai	188
2. A peritextus újrafunkcionalizálódása a Dorottyá előtt	194
3. A „Poétai Román” (Ahogy Csokonai a Himfyt olvassa)	199
Piknik: Ziza, Liza és Tuba (Lilla- és Himfy-parafrázisok)	207
II. „MAGA MAGANAK MESE” (Ahogy Himfy írja [és olvassa] a Keserveket)	215
1. A' Kesergő Szerelem peritextusai	216
2. A Szerelmek elbeszélése	222
3. 'Napló versekben'	224
Piknik: A' Tsókók egy mondatáról	228
III. „...TÜNDÉR VILÁGTÜKÖR...” (ahogy Berzsenyi Berzsenyit olvashat)	242
1. „dem Tone nach”?	242
2. Berzsenyi, a jófiú	251
EXKURZUS: A hibridium (vegyületek, tündék és harmóniák)	257
Zárlat	265
Bibliográfia	267
Forrásjegyzék	279
Névmutató	287

[ELÖLJÁRÓ BESZÉDEK]

„A prefáció? Ehez nem értek.”

Kölcsey

Első beszéd, azoknak, akik ~~nem~~ szeretik az előbeszédeket

A klasszika virágai – vagyis a versgyűjtemények. A virág-metaforika nem véletlen: a görög *anthologia* szó válogatott virágokat, virágcsokrot jelent. Amit ez a szó jelölni kíván, az a versgyűjtemény – akár egy szerző verseskötetéről legyen is szó, akár (mint manapság leginkább) több szerzőéről (lásd: antológia). Ebben a könyvben az előbbi értelemben vett versgyűjteményekről lesz majd szó, a magyar klasszika, vagyis nagyjából a 18/19. század fordulójának olyan jelenségeiről, amelyeket koncepciózusan, vagy az alcímben megadott fogalmak által tematizáltak, még nem tárgyalt irodalomtörténeti elbeszélés.

Az alcím elemei (anthológia, praetexta, narratíva), amelyek valahogyan mind a versgyűjteményhez kapcsolódnak, a könyv legfontosabb és legjellemzőbb témáit kívánják kijelölni. Újraolvasva egy sor 18. század végi, 19. század eleji gyűjteményt, kísérletet teszünk a peritextusok és a gyűjtemények szövegének együttese révén létrejövő szerzői identifikáció, a kínálgató olvasási szerződések és a (re)konstruálható szerkesztői stratégiák vizsgálatára,¹ egy diszkurzív dichotómia felállításának kísérletével együtt.

Az *anthologia* megnevezés nem tetszetős archaizálás. Az anthológia a szerzői-szerkesztői funkciót, az újraolvasás és az újraírás eseményeit, illetve horizontjait legpontosabban kifejezni képes terminus. Az anthológia 'eredeti', részben elfeledett értelme ugyanis egyszerre tudja megjelölni a 'produktumot', vagyis a versgyűjteményt mint műtárgyat, és annak (szerzői-szerkesztői)

¹ A paratextus, illetve a műfaji paktum fogalmairól lásd: GENETTE, 1987., illetve LEJEUNE, 1975.

olvasását és ennek jelenségeit. A tanulmány az 'antológia' ma lehetséges és ismert jelentései közül csak egyet használ fel, azt, amely egy bizonyos szerzői név alatt klasszifikálódó, 'válogatott és megformált' szövegek *versgyűjteményét* jelöli. Mivel a tárgyalt időszakban jobbra csak verseskötetek kiadására volt alkalom, értelemszerűen nem egyes művek, hanem gyakran egész életművek sűrűsödhetnek egyetlen könyvbe. Elbeszélésünk tehát az egykorú gyűjteményes figurák horizontjából kívánja újragondolni a klasszika néhány kérdését. Könyvünk (az elbeszélés tárgyának körülhatárolhatósága érdekében) csak a 18/19. század fordulóján publikussá vált versgyűjteményeket vizsgálja, ezeket is a teljesség igénye nélkül. A kéziratos versgyűjtemény-anyag, elsősorban koncepcionális megfontolások miatt, tehát feltáratlan marad: még a kiadásra előkészített kéziratok sem tartalmazzák ugyanis azokat a peritextuális információkat, amelyek inkább a megjelent könyvekhez kapcsolódnak, és amelyek vizsgálódásaink fontos részét képezik. Arra sem törekszünk, hogy egy adott szerzőnek minden megjelent kötetét áttekintsük, a tágan értelmezhető időhatárok is szükségszerű döntés eredményeképpen jöttek létre.

A praetexta vagy inkább *peritextus* (az előbbi tetszetős archaizálásként, Kazinczy szótárából emeltük az alcímbe) a gyűjtemény (körüli) szövegeket jelöli. A peritextualitás által kínált történeti (re)konstrukció lehetősége kihasználatlannak tűnik a magyar irodalomtörténet-írásban.² Elbeszélésünkben a peritextusokat a szerzői-szerkesztői újraolvasás és újraírás retorikájának nyomaiként vizsgáljuk, elsősorban az itt megnyilvánuló szerzői-szerkesztői identifikációs retorika és az olvasási ajánlások szempontjából (a para-, peri-, illetve epitextusok fogalmáról lásd: → *Kötés és oldás / Paratextualitás*).

A versgyűjtemények peritextusai két kérdéshorizontot nyithatnak meg egyértelműen a történeti vizsgálódás számára: a szerzői identifikációs stratégia peritextusokban érvényesülő retorikájának kérdéseit, illetve a paratextus és a szövegek egésze

² A paratextusok kínálta rekonstrukciós lehetőségekről: JAUSS, 1997¹. 686. skk.; SZAJBÉLY, 1982. 1–14., uő.: 1985. 543–565., illetve MEZEI, 1974. 39.

révén létrejövő olvasási szerződés kapcsán a peritextusokban található műfaji-olvasási ajánlások problémáját. Mindez hozzájárulhat a történeti olvasó elváráshorizontjainak (re)konstrukciójához is, de ez utóbbi vizsgálatára itt most nem kerül sor. Valójában tehát a peritextusok és a szövegek egésze révén létrejövő szerzői identifikáció és műfaji paktum kérdése kerül főként a középpontba, mivel a magán- és nyilvános epitextusok ilyen szempontú áttekintése végteleníthetné elbeszélésünket.

A *narrativitás* kétféle értelemben is szerepel az elbeszélésben. Egyrészt a peritextusokból és a szövegek egészéből konstruálódó (minta)szerzői-szerkesztői eljárást érthetjük egyfajta narratívaként. Másrészt azon gyűjteményes figurák (poétai románok) miatt is használnunk kell ezt a megnevezést, amelyek peritextuális retorikájukban – direkt vagy indirekt módon – az olvasó számára 'cselekményesítési' ajánlásokat is megfogalmaznak. A 'regényszerű' olvasást ajánló peritextusok a hagyományos elvárásoktól eltérő szerkezetű (vers)gyűjtemények kanonizálatlan olvasására hívják fel a figyelmet. A peritextuális retorika (vagyis az olvasási ajánlások és a szerzői identifikáció) kapcsán a versgyűjtemények diszkurzív leírására is kísérletet tettünk. A 'klasszika virágait' egyfajta dichotómiában próbáljuk megragadni. Elbeszélésünk konstrukciójában az 'egyéltűnek' nevezett, normatív, kanonikus gyűjteményes figurákat (és azok olvasási lehetőségeit) azokkal a figurákkal állítjuk szembe, amelyek a szövegrendezés szerkesztői narratívái és a szövegolvasás peritextuális-műfaji ajánlások szempontjaiból 'kétéltűek', nem kanonikusak. Ez a dichotómia persze továbbra sem oldja majd meg a magyar klasszika és romantika 'határvitáit', de a kötet szerkesztési szokások és a peritextuális ajánlások átalakulására figyelve talán árnyaltabban lesz megítélhető az 'átmenet' néhány kérdése.

A legfőbb 'kétéltű' Csokonai *Lilla* című 'versgyűjteménye'. A *Lillát* olyan differáló jel(enség)nek tekinthetjük, amely módot ad az egykorú gyűjtemények újraolvasásához.³ A *Lilla* mellett *A' Kesergő Szerelem*, illetve Berzsenyi *Versei* tekinthetőek

³ A korszak retorikájáról: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 1996.

az irodalmi kánon olyan kiemelkedő darabjainak, amelyek közös tulajdonsága, hogy olvashatóak és értelmezhetőek a *Lilla* peritextusaiból konstruálható poétai román 'fogalma' alapján.

A versgyűjtemény elbeszélői megalkotottságára és a felkínált olvasási lehetőségek problémáira való reflektáltság mögött az az irodalomtörténeti érdekeltség áll, amely a fentebb jelzett időszak irodalmának kérdéseit a versgyűjtemény olvasásával kívánja szóba hozni. Az irodalomtörténet-írás a 18/19. századi magyar líra történetét, mint a *költői formanyelv* paradigmaváltásának történetét (versújítás) beszéli el, miközben a versgyűjtemény olvasására vonatkozó kérdései (a formanyelv változása maga után vonja-e az olvasási szokások, a versgyűjtemény korabeli horizontváltását?) elmaradnak.⁴ A tanulmány alapvető célját és jellegét tekintve a már régen ismert történetek felidézésével és a róluk szóló elbeszélések megújításával egyfajta próbálkozásként is olvasható, egy olyan munka kezdeteként, amelynek tárgy- és kérdésköre még számos irányba bővíthető és bővítendő, és amely magán viseli a feladat viszonylagos újszerűségéből adódó hibák és hiányosságok nyomait is. 'Teljesre' nem is törekszik, a versgyűjtemény (anthológia) és a poétai román kérdésének a könyvben történő exponálása és olvasása azonban talán elegendő érveléssel szolgálhat újabb kérdések és válaszok létrejöttéhez.

Az elbeszélésben *Exkúrsusok*, illetve *Piknikek* találhatóak, ahol 'értelemszerűen' a főszövegből/ben kirándulni és heverészni lehet. A könyv aszisztematikus olvasását – a *Tartalommutató* mellett – előre- és visszautalások 'könnyítik' (← *Tartalommutató*), amelyek tematikai és/vagy fogalmi értelemben kínálnak kapcsolódási pontokat. A *Bibliográfiában* külön tüntettük fel a vizsgált vagy szóba hozott versgyűjtemények címleírásait (→ *Forrásjegyzék*).

⁴ Öröndetes kivételként említhető: MEZEI, 1998.

Első beszéd, azoknak, akik ~~nem~~ szeretik az előbeszégeket

Umberto Eco Kantról és a kacsacsőrű emlősről értekezve szemléletesen érzékelteti az európai filozófia metafizikus gondolkodásának csődjét, vagyis a rendszerekből kikandikáló kivételnek a rendszer egészét megkérdőjelező izgágaságát és szubverzivitását.⁵ A kantianus gondolkodás (mint szilárdnak tűnő építmény) és a kacsacsőrű emlős (mint az építményen kívüli destruktív tényező) viszonya és ennek következményei számunkra is működtethető analógiával szolgálnak. A mi elbeszélésünk kacsacsőrű emlőse szintén egy fura szerzet: az amphibium („két-éltű”), vagyis a *poétai román*, egész pontosan Csokonai *Lilla* című ’versgyűjteménye’. A *Lilla* műfaji és poétikai értelemben egyaránt szubverzív jelenségnek tűnik a „klasszika korában”. ’Rendszertani’ besorolása – talán nem véletlenül – sohasem történt meg. Sem a linnéi *nulla species nova*, sem az általánosító darwini evolúció értelmében. Ugyanis már eleve kudarcra ítéltnek látjuk a kísérletet, mint Linné esetében, hogy stabilizáljuk és rögzítsük azt, ami a valóságban örökös változás. Nem véletlen, hogy Linné végül is megőrült; tudta, hogy labirintusba került, de azt nem, hogy a labirintus falai és járatai örökösen változnak.⁶ Apropos, falak: ugyan Arisztotelész óva inti a szerzőket a metaforák fölösleges használatától (*Poétika*, 58a24), azok néha mégis rákényszerülnek, az ilyen helyeken, mint például az előbeszédben, különösen, hiszen magának a helynek a megnevezése is már meglehetősen metaforikus: Csokonai *előház*nak nevezi, Genette *küszöb*nek, Borges *vesztibül*nek, nem szólva az úgyszintén beszédes retorikai megnevezésekről (*előbeszéd*, *exordium*), vagyis a *bejáratként* elgondolt előbeszéd mindig valamiféle ’építménybe’ vezet. Ha egy könyv, mint az itteni is, többek között a bejáratokként is értett előbeszégekről szól, akkor érthető módon bonyolódhat kényes helyzetbe akkor, amikor a bejáratok elé kell bejáratot építenie, azaz egy metafori-

⁵ ECO, 1999.

⁶ FOWLES, 1983. 48.

kus helyről kénytelen ugyanazon a helyen metaforikusan szólni. Arról nem is beszélve, hogy tulajdonképpen tárgya maga is egy metafora⁷: az *anthologia*, amely 'virágfüzért' jelent, de lényegében valamilyen szempont szerint válogatott szövegek (elsősorban költői szövegek) gyűjteményét jelöli.⁸ Talán nem véletlenül vált éppen az anthológia érzékelhető alakzata egy elvont fogalom metaforájává, hiszen a versgyűjtemény, a könyv valósága mögött ott van a szerkesztői *retorika*, az a retorika, amely *virággá tud változtatni* (kivonatolni, összeállítani, *mi több*: felépíteni, kifejezésre juttatni), és amely *súlyos virág* aztán *mint-egy magától fordul, fodrosodik* elbeszéléssé olvasója számára – egy lapidárium számtana szerint tanulva türelmet.⁹

Az *anthologia* megnevezés semmiképpen sem kíván öncélú neologizmusnak látszani, de a használat szempontjából praktikus megoldásnak sem. Egyedül az etimológiai alakhoz való visszatérés (nem lehet csupán 'véletlen' a verseskötet metaforikus megnevezése) tehet fogékonnyá bennünket a szerkesztői stratégiának és a befogadói aktivitásnak az (újra)írást és az (újra)olvasást érintő problémáira. Másrészt nem tekinthettünk el attól sem, hogy az anthológiának a versgyűjtemény értelmében vett használata a vizsgálandó időszakban (18/19. század fordulója) ismert és gyakori, a korabeli gyűjtemények között

⁷ ARISZTOTELÉSZ, 1997. 57b6–9: „Az értelemátvitel (metaphora) egy más összefüggésben használatos megnevezés átvitele nemről a fajra, vagy fajról a nemre, vagy egyik fajról a másikra, vagy viszonyazonosság (analógia) szerint.”

⁸ ZACHÁR, 1970 – „antológia, *anthologia* (görög 'virágfüzér'): versek, prózai művek, ill. ezek részleteinek adott szempont szerint válogatott gyűjteménye. A görög és latin antológiák epigrammagyűjtemények; az első, amelynek anyaga lényegében eljutott hozzánk Meleagrosz *Sztephanosz* ('Koszorú') című hat évszázadot áttekintő összeállítása. A leghíresebb görög epigrammaantológia az *Anthologia Graeca*. [...] Az újkorban a fogalom keretei kitágultak, és lényegében a legtöbb gyűjteményfajtát antológiának nevezik.” Lényegében a Brockhaus vagy a Laorusse enciklopédiák is hasonlóképpen tárgyalják a kérdést. Lásd még ui. MARTINKÓ, 1970 – „gyűjtemény, gyűjtés” szócikkeit.

⁹ DERRIDA, 1997. 5. Az anthológia olvasásával kapcsolatban, a „szöveg-mű” viszonyról lásd BARTHES, 1996. 67–74. Az antológia szövegszerűségével kapcsolatban lásd: RICOEUR, 1999. 9–33.

egyaránt találunk a mai értelemben vett antológiákat (*Heliconi Virágok*) és versgyűjteményeket (*Bokréta*), a metaforika más jellegű használatáról nem is beszélve. Ami újszerűnek tűnik tehát, az csupán egy elfeledett jelentés, amely valószínűleg ezek után sem váltja le a manapság használatos 'versgyűjtemény', 'verseskötet' megnevezéseinket, de talán ráirányíthatja a figyelmünket valami olyasmire, amit talán csak esetlegesen gondoltunk el válaszként, és amellyel szemben ritkán fogalmaztuk meg kérdéseinket.

Egy kísérletet azért tennék konstrukciónk metaforizálására. Képzeljünk el egy kastélyt, amolyan virtuális 18. századi Irodalmi Beaubourgot, amelynek legtöbb szobáját a nézelődő olvasó egyébként már ismeri vagy ismerheti, amely épület egyszerre ismerős és mégis idegen a számára¹⁰, ahol a falak vele együtt mozognak, hiszen mindez igazi labirintus. Képzeletbeli olvasónk sétája során végül föllel egy helyet, ahová később vissza talán már nem talál, de ahol egy pillanatra mégis feltáruulhat előtte egy különös virág. Vagy inkább egy egész 'bokréta', méghozzá azon a ponton, amely egyszerre tagozódik be a kastélyba, miközben mégis kívül van rajta, amely 'helyiség' befelé zárt, a kert felé (amerre Boileau nézelődő olvasója is menekülni kényszerül majd¹¹) mégis nyitott, ahonnét feltáruulhatnak a távoli horizontok és ahol legszebben nyílnak a virágok.¹² Ennyit a metaforákról és az olvasó megnyeréséről.

*

Végül, de nem utolsósorban, szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik segítettek és támogatták munkámat. Először is mentoraimnak, Debreczeni Attilának (PhD-témavezetőmnek), Borbély Szilárdnak és Szilágyi Mártonnak (opponenseimnek), akiknek a legtöbbet köszönhetek. S. Varga Pálnak, Szabó Mihálynak (akinek figyelmes lektori munkáját külön is

¹⁰ ESTERHÁZY, 1996. *Fülszöveg*.

¹¹ BOILEAU, 1875. 50–60.

¹² ARADI, 1983. 336. kép.

köszönöm) és Taxner Tóth Ernőnek, a könyv alapjául szolgáló PhD-értekezést bíráló bizottság tagjainak, megfontolt véleményükért és tanácsaikért. A DE Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet vezetőinek és munkatársainak, illetve a NYF Irodalom Tanszék vezetőinek, akik támogatásukkal és észrevételeikkel segítették munkámat (Bitskey Istvánnak, Görömbei Andrásnak, Bényei Péternek, Bódi Katalinnak, Oláh Szabolcsnak, Orosz Beának, Szirák Péternek, Tamás Attilának – Margócsy Klárának és Jánosi Zoltánnak). Az MTA Irodalomtudományi Intézet Kölcsey-kutatócsoportjának, ahol többször is alkalmam nyílt a könyv alapjául szolgáló néhány korábbi tanulmány megvitatására (Szabó G. Zoltánnak, Dávidházi Péternek, Csorba Sándornak, Gyapay Lászlónak, Jászberényi Józsefnek, Kalla Zsuzsának, Kerényi Ferencnek, Korompay H. Jánosnak, Mezei Mártának, Pajkossy Gábornak, Ratzky Ritának, Völgyesi Orsolyának).

ELSŐ RÉSZ

Kazinczy csokráról és Esterházy kelgyójáról
(*Mi is az anthológia és hogyan is olvassuk?*)

I. „A’HOGY’ A’ BOKRÉTAKÖTŐ A’ MAGA VIRÁGAIT”

1. ’anthológia’ vs. ’chronológia’

Kezdjük talán egy Toldy Ferenchez szóló kései Kazinczy-levéllel:

A’ német Kiadók a’ Verseket chronologiai rendben szeretik egy idő óta kiereszteni, ’s miattam teheti minden, a’ mit jónak lát. De én a magaméit szeretném a’ szerint fűzni rendbe, a’ hogy a’ bokrétaöntő a’ maga virágait: – oda mindenikét, a’ hova őket a’ hely kívánja. Én első helyt a’ magaméi között kevés számú Ódaimnak ’s dalaimnak adtam, mert az Óda’ méltósága elsőséget kívánt. Ezeket Epigrammáim váltják fel, melyek a’ Szobrászok’ és Festők’ műveikkel vannak összekötötésbe – a görögöknél az Epigramma is a’ lyrára tartozott. Úgy jönnének a Ritonellák; Epigrammák ismét; ’s most a’ sonettek, ’s legutól a’ koporsók és a’ tájdarabok. Ezeket követnék, bántó taraságban, a’ Vegyes költések, ’s végre az Epistolák.¹

A majd többször is idézendő szövegrészlet második mondatára hívnám fel elsősorban a figyelmet, pontosabban annak metaforikus argumentumára: „a’ szerint [...] a’ hogy a’ bokrétaöntő.” Amíg az első mondat a történeti kontextus indexálását teszi lehetővé számunkra, a harmadik (és az azt követőek) pedig sommás szerkesztői rendelkezésként érthetőek a kiadandó szövegek kötetbeli sorrendjét illetően, addig a közjük ékelődő, az

¹ KazLev. XXI. 521–522. Toldy (ebben a kontextusban) a Kazinczy-hagyaték rendezője, verseinek kiadója.

elkülönöződésről és önérvényesítésről szóló, funkcionalitásában érzékelhetően hangsúlyos második mondat, éppen metaforizáló retorikája miatt, értetlenséget kelthet bennünk. Hogyan és miért szerepelhet ilyen jelentős érvként *egy bokrétakötő*?

Az első mondatban szereplő „chronologiai rend”, amelyet (a német kiadókhoz hasonlóan) Toldy Ferenc is alkalmazott már 1828-ban megjelent *Handbuch*-jában, olyan kiadói elvet jelöl, ahol a szövegek (az idézetben a *Versek*, értsd: a *versgyűjtemények*) elrendezésének alapjául azok keletkezési rendje szolgál. Az új irodalomszemlélet preferenciáit demonstráló *Handbuch* olyan gyűjteménynek tűnik, amelyben a magyar költészet 'reprezentáns' szövegei a (német nyelvű) olvasó számára egyet jelentenek magával 'a magyar költészet (addigi) történetével'. A magyar költészet Toldy Ferenc szerkesztői horizontján tehát egy *Handbuch*[ban] is 'elbeszélhető' ('megszerkeszthető') 'fejlődéstörténatként' jelenik meg. Éppen ezért választhat a Toldy-féle kiadói-szerkesztői narratíva – a kánonképzés részeként – olyan domináns rendezőelvet és ajánlott viszonyulási formát, amely a linearitást preferálja. A *Handbuch der ungrischen Poesie* (1828) című 'kézikönyv' *Anhang*-jában található peritextuális olvasási ajánlás (→ *Peritextuális retorika*), vagyis a „chronologisch geordneter Stücke” megfelelni látszik ennek az igénynek. A szövegek időrendben válnak olvashatóvá. Ezzel a *kronológiával* állítja szembe Kazinczy második mondata a 'bokrétakötőt' és annak virágait, vagyis a 'bokrétát', amely metafora – a korabeli olvasó számára még elérhetően – az (ó)görög eredetű *antho-logiát* idézi (→ *Bokréták és bokrétakötők*). Tekintsünk most el az adott szituációtól, csupán arra figyelve, amit ez a szó (anthológia) eredeti értelme szerint megjelölni képes. Eszerint az *anthologia* olyan szóösszetétel, amelynek első tagja, az *antho* a 'virág, virággal kapcsolatos' dolgokat jelöli, a *lógász* pedig 'kiválasztott, válogatott' jelentéssel rendelkezik. Vagyis az anthológia szó szerint 'kiválasztott, válogatott virágokat' jelent, *virággyűjteményt*, -csokrot, -bokrétát, átvitt értelemben pedig versek gyűjteményét, *verseskötetet*. Hogy miféle retorika tudja magát virággá, bokrétává fodrosítani, és hogy miért lett az *anthologiából* mára végérvényesen ('többszerzős szöveggyűjtemény' értelemben vett) *antológia*, nem firtatjuk. In-

kább csak bontogatnánk ezt a bokrétát/metaforát, immár az eredeti (etimológiai) jelentés által provokáltan.

Térjünk vissza az idézett Kazinczy-passzushoz: a mondat retorikai teljesítménye (az eredeti jelentés, azaz a bokréta mint versgyűjtemény játékba hozása mellett) elsősorban a szó létmódját megalapozó hermeneutikai tevékenység eredendőbb aspektusainak felidézésében és felfedezésében rejlik. Abban, ahogyan a bokrétakötő tevékenységét, annak 'kiválasztó és válogató' eljárását és a 'megformálás' ehhez képest háttérben maradó, de nagyon is idetartozó mozzanatát a lógász-ból élénk állítja. Ez a mondat nem elégszik meg a metafora direkt és felszínes applikációjával, hanem azt mintegy értelmezve a szerzői funkció egy másik aspektusát is előhívja, a 'kertész' (versköltő) mellett a 'bokrétakötő'-t. A 'bokrétakötő' eszerint a szerzői funkció² részeként elgondolható szerkesztői funkció (→ *Identifikáció és olvasási ajánlás*) metaforikus megnevezése, az a feladat és hatáskör, amely a Múzsza oltárára szánt áldozati virágok (szövegek – költemények) kiválasztására és összegyűjtésére (lógász), illetve azoknak valamiféle rend (taxisz)³ alapján történő egybefűzésére vonatkozik. A Kazinczy-mondat egyik hangsúlya éppen ez utóbbin van, korántsem véletlenül: a lógász ugyanis csak a szerzői-szerkesztői funkciónak a szelekcióra vonatkozó aktusát (= 'kiválasztott, válogatott') jelöli meg nyilvánvaló módon, miközben ehhez képest a szövegek 'elrendezésének', 'formálásának', 'fűzésének' 'rendet teremtő' mozzanata rejtve marad. Az ontológiai értelemben vett szép fogalmához tartozó valós elrendezettség (taxisz), vagyis a rend, a szimmetria és a meghatározott nagyság⁴ kialakítása a gyűjtést és válogatást követő szerkesztői eljárás lényeges mozzanata. Nagyjából a versek fűzését, vagyis a '(meg)szerkesztést', 'felépítést', 'összeillesztést' foglalja magában, amelyet a 'szüntheiszisz/szünisztanai' (szintén az arisztotelészi *Poétikából*) ideértett fogalmaival írhatnánk körül. A szelekció és (egyszóval) a megformálás rendet teremtő szakaszai és sorrendjük a szerkesztői eljárás során nem feltétlenül külö-

² FOUCAULT, 1999. 119–147.

³ GRASSI, 1997. 60.

⁴ GRASSI, i. m. 113–115.

nülnek el formálisan egymástól, a befogadás számára pedig mindez a legtöbbször észlelhetetlen marad. A szerzői-szerkesztői kiválasztás és megformálás (legyen szó akár egyszerűs, akár többszerzős művekről) mozzanata végül is számos „gyűjteményt” jellemezhet, nemcsak a versesköteteket tehát, hanem akár egy folyóiratot, novellaskötetet, levelezésgyűjteményt, kompendiumot stb. – vagyis szinte mindent. Különbség csak az eltérő funkciók, illetve a válogatás és az elrendezés elvei mentén tehető. A *Fiatal költők antológiája* vagy a *Görög költők antológiája* típusú narratívákban bizonyos tematikus reprezentáció a cél, amely akár kronologikus szempontokkal is kiegészülhet. A bokréta-kötő által ’követett’ elvek viszont nem mindig világosak az olvasó számára: a metaforikus megnevezés talán ennek a funkciónak a bizonyos önkényességéről árulkodik, azzal együtt persze, hogy a ’bokréta-val’ meg kell (lehet) nyerni a Múzsát, végeredményében az olvasót. Hogy milyen is Kazinczy bokréta-ja (a klasszika normatív rendszerén belül), és hogyan is kívánja megnyerni a maga olvasóit, arról majd később (→ *Exkurszus: „...virággá változtatni...”*).⁵ Visszatérve a bokréta-kötőhöz (tehát szerzői-szerkesztői funkcióként értve ezt) és a bokréta-hoz (versgyűjtemény): a fellelhető és értelmezhető szerzői-szerkesztői eljárások mellett felvetődik a gyűjteményre *mint szövegre* való reflektáltság kérdése is. Persze igen nehéz volna a szerzői-szerkesztői funkciót is nem olvasói hozzáállásként elgondolni (erről bővebben → *Pierre Ménard másol...*), mindenesetre úgy tűnik, hogy az anthológia megnevezés játékos metaforikussága egyszerre képes megidézni a szövegkorpuszt (legyen szó akár egy- vagy többszerzős gyűjteményekről), illetve a szerzői-szerkesztői és a befogadói tevékenység együttesét. Az előbbi esetben a válogatás és megformálás az olvasás és írás (újraolvasás és újraírás) metaforájaként érthető, míg a befogadói (észlelő és értelmező) olvasás során a szövegek között képződő kapcsolat, mint a szövegek kontextualitásából származó ’többletjelentés’ és az arra való reflektáltság a jelentésképzés dimenzionálására és dinamizálására alkalmas. A továbbiakban ez utóbbiakat járjuk körül beszédünkben – meghajolva a hagyomány súlyától (az

⁵ Kazinczy kötetéről, FRIED, 1996.

anthológiáról nyert provokatív tapasztalataink ellenére) – a mai értelemben vett *versgyűjtemény* megnevezést hagyva érvényben, tehát azt, amely egy adott szerző szövegeit a szerző által (el)rendezett (vagy jóváhagyott) formájában tartalmazza.

2. Pierre Ménard másol, avagy a spontaneitás visszaállítása

Tegyük fel, hogy amit az előbb a szerzői-szerkesztői funkció kapcsán szelekciónak és megformálásnak, vagyis egyfajta hermeneutikai tevékenységnek neveztünk, nem más, mint *másolás*, az így létrejövő szövegtörzs pedig valójában *másolat*. Tegyük fel, hogy a szerzői-szerkesztői funkció valójában egy *elbeszélői stratégia* része: az elbeszélő/másoló kiválogatja-összegyűjti szövegeit, valamiféle megfontolás alapján összefűzi, megformálja azokat, mindeközben valójában nem tesz mást, mint egyszerre és párhuzamosan *újraolvas* és *újraír*⁶ – szövegek új kontextusát, illetve egy, a *szövegek egésze alkotta* (új)szöveget állítva ezzel elő. Egy példázat erejéig most kisajátítanánk Borges ismert elbeszélését, a *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzőjét*.⁷ Ebben az elbeszélésben egy Pierre Ménard nevezetű férfiú lemásolja és ezzel gyakorlatilag újraírja (új szöveggé írja) Miguel de Cervantes *Don Quijote* című, 17. század eleji regényét. Pierre Ménard azonban, a *Don Quijote* újdonsült szerzője „*soha sem tervezte az eredeti gépies átírását – állítja Borges elbeszélője – nem állt szándékában lemásolni. Bámulatos becsvágya az volt, hogy olyan lapokat alkosson, amelyek – szóról szóra és sorról sorra – egybevágnak a Miguel de Cervanteséivel.*” Maga Pierre Ménard pedig így vall erről: „*Eltervezhetem a megírását, meg is írhatom anélkül, hogy tautológiát követnék el. [...] Én arra a rejtelmes feladatra vállalkoztam, hogy betű szerint visszaállítsam az ő spontán művét.*” A történetről szóló értelmezések tapasztalata

⁶ JAUSS, 1997², 241.

⁷ BORGES, 1998. 32–44.

azt mutatja, hogy még a szó szerinti ismétlés vagy másolás sem lehet azonos az eredetivel, éppen a kettő közötti időbeli távolság miatt (mi több, a *plágium*, amelyet egy másik író, Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regényének hőse, Silas gondol el, egyenesen a fikcionalitás végső képlete, a „*misztifikáció misztifikációja*”⁸). Borges elbeszéléséből azonban – és itt léptetnénk érvénybe az anthológiáról/versgyűjteményről szóló ismereteinket – az ismétlés/másolás történetét és részleteit is megismerjük, azaz láthatóvá válik a hermeneutikai szituáció egésze. Tudjuk, hogy Ménard előbb *újraolvasta* Cervantes szövegeit, mellesleg arról is van tudomásunk, hogy már korábban is végzett ehhez hasonló munkákat. Tudjuk azt is, hogy Ménard *nem az egész regényt másolta*, hanem csak bizonyos részleteket (később eltüntette munkájának nyomait: nincsenek paratextusok – kommentárok, jegyzetek és változatok), – vagyis az általa írt *Don Quijote* a Cervantes-regény 9., 38., illetve a 22. fejezetének részletéből állt, továbbá, nem minden célzatosság nélkül, az önéletrajzot is elhagyta. Azaz a (pre)koncepcionáltság és a szövegszerű kontextualitás legalább annyira jellemzi ezt a másolást, mint az időbeli távolság. „*En arra a rejtelmes feladatra vállalkoztam, hogy betű szerint visszaállítsam az ő spontán művét*” – írja Ménard és ebben a kijelentésében már nem is annyira a *betű szerint* az érdekes, mint inkább a *visszaállítás* aktusa. A visszaállítás itt nem egyszerűen a megelőző állapot (spontaneitás) re-produkciója, hanem – az értelmezői eljárást (újraolvasás) és a (ki)választást (koncepció) követően – egy eredeti alkotás megváltozott szituációban (idő és kontextus) való meg/ismétlése (újraírás). A spontaneitás koncepciózus megismétlésének eredménye lehet, hogy betű szerint azonos lesz a megelőző szövegállapottal, de minden más tekintetben különbözik majd tőle – *még akkor is*, ha megalkotója esetleg ugyanaz. A másoló ugyanis, még ha munkája nyomán látszólag minden változatlan maradna, nem xeroxál (még akkor sem, ha leszámítjuk az elírásokat, téves átírásokat is, amelyekről 'esetleg' tudomást is szerzünk), mivel a *megváltozott kontextusban* a szövegek nem lesznek azonosak megelőző állapotukkal (*preformált*

⁸ JAUSS, i. m. 241.

szöveg), hanem 'ehhez képest' deformálódnak (*deformált szöveg*). A másolás hermeneutikai tevékenysége, mint együttes, egy időben megvalósuló olvasás és írás (feltárás és értelmezés) a kontextuális (a szövegek észlelt egymásutánja, szituáltsága, rendje stb.) változások mellett kiegészülhet a textuális (ortográfia, szemantika, metrika), és a paratextuális (kommentár, jegyzet, cím, előbeszéd stb.) szempontok módosulásával, együttesen nyitva új horizontokat az olvasáshoz (→ *Paratextualitás*).

Az ismétlés/másolás-paradoxon feloldására irányuló kísérlet a könyv és a kézirat különbözőségét is nyilvánvalóvá teheti. Amit Borges elbeszélője *másolás*, azaz az eredeti gépies átírása alatt ért, valójában nem más, mint *xeroxáció*, (*változatlan sokszorosítás* értelemben), és amit szóról szóra való újraalkotásnak mond, az a tulajdonképpeni *másolás* (*újraolvasás és újraírás* értelemben). A verseinek kiadására készülő szerző (vagyis a szerző-szerkesztő, azaz a bokrétaíró), mondjuk Kazinczy, kiválasztja szövegeit és *egybemásolja* őket, abban a *rendben*, ahogyan majd gyűjteményének *kézirata* a kiadóhoz kerül. A 'válogatott költemények', ha úgy tetszik, ekkor még 'kézben' vannak, *kézírásban*, bekötetlenül, konvencionális szöveghordozó nélkül. Ezt a *kéziratot* a kiadó a poligráfiai eljárásban előbb szintén lemásolja (kiszedik a betűket), majd azt változatlan formában sokszorosítja, azaz *xeroxálja* (*gépiesen átírja*), előállítva a könyvet, pontosabban a könyveket.⁹ A kézirat (a szerző-szerkesztő másolata) és a kiadói másolat (a még korrigálatlan korrektúra) differenciái az olvasó számára általában láthatatlanok (olvasatlanok) maradnak: amit az olvasó olvas, az a 'végeredmény': a szöveghordozó és annak szövegei, az egységesség látzatával, differenciák nélkül. Amikor a versgyűjtemény 'autentikus' (szerzői-szerkesztői) *kézirata* a nyomdában *tokba* kerül, nemcsak bekötik, de a kiadó a maga (azaz olvasásának és írásának) jeleivel, peritextusaival (kiadó neve, kiadás helye, évszáma, előfizetési felhívások, betűtípus, egyéb grafikai jelek stb.) is felelősségteljesen ellátja.¹⁰ A gyűjtemény *kéziratának* és *könyvformájának* differenciálását nemcsak az teszi fontossá,

⁹ V. ECSÉDY, 1999. 235–244.

¹⁰ GENETTE, 1987. 38. skk. uő. 1992. 524.

hogy a xeroxáció nélkül az autorizáció mozzanata csak egyetlen gyűjteményre terjedne ki, hanem az is, hogy a kéziratot egészen más peritextuális környezet veszi körül, mint a könyvet. Azaz a szerző (poéta – kertész) kézírata (az ajánlástól eltekintve) még nem szükségszerűen tartalmazza a későbbi könyv *minden* peritextusát. A kéziratban a másolás textuális, kontextuális nyomai (mint szövegkörnyezeti változások) válnak észlelhetővé és a peritextusoknak némely fajtája. A könyv (mint szöveghordozó) peritextusai (előszók, előjáró beszédek) viszont már a másolás és a másoló hermeneutikai tevékenységének retorikai-poétikai horizontjait is felfedhetik, ajánlatot tehetnek az olvasás kialakítandó stratégiáira, a szerző olvasói megkonstruálására, és hozzájárulhatnak a jelentéstulajdonításhoz. A kézirat és a könyv közötti különbség hangsúlyozásának nem teoretikus jelentősége az, hogy olvasó leginkább a könyvvel találkozik és nem a kézirattal, a kiadatlan kéziratok gyűjtemények és/vagy azok recepciójának vizsgálata pedig ugyanúgy nehézségekbe ütközik, mint a kéziratok fellelése és böngészése.

II. A VERSGYŰJTEMÉNY MINT SZÖVEG OLVASÁSA

1. Jauss és a *Romlás virágai*

Hogyan is olvasunk egy versgyűjteményt? Talán nem tűnik indokolatlannak azt állítani, hogy adósok vagyunk az erre vonatkozó kérdéseinkkel. Túlon túl magától értetődőnek tűnhet azt hinni, hogy egy vers(szöveg)gyűjtemény, éppen azért, mert mindig szemünk előtt van, ismert volna előttünk. Ha megszólítjuk is kérdéseinkkel, ezek a kérdések sohasem válnak igazán kidolgozottá, vagy éppen (méltányosan vagy méltánytalanul) háttérbe szorulnak a *(költői) szövegre* reflektáló érzékeléseink, értelmezéseink és applikációink során. Ha viszont elfogadjuk azt a hermeneutikai premisszát, hogy egy (vers)gyűjtemény sem más, mint válasz valamire, hogy maga is szöveg: korpusz és/vagy feladott értelem (= „partitúra”), akkor nehezen tehető indokolttá a (vers)szövegnek a (vers)gyűjteménnyel (végeredményben az anthológiával) *mint szöveggel* szembeni reflektálatlan elsőbbsége. Különösen annak belátásával, hogy sok esetben a (vers)szöveg nehezen választható el – az azt ’tartalmazó’/’hordozó’ testtől – a (vers)gyűjteménytől, és persze viszont. A hermeneutikai tapasztalatnak számolnia kell a (vers)szövegnek az az a sajátos ’kettősségével’ is, amelyet (olvasója) számára a (vers)gyűjtemény által jelentett kontextus megléte, hiánya vagy mássága jelent. Kicsit sarkítva azt is mondhatnánk, hogy többnyire sohasem olvasunk ’önmagában’ (vers)szöveget, hanem ez az olvasás mindig valamiféle gyűjteménybe (legyen az folyóirat, iskolai szöveggyűjtemény, verseskötet vagy valamiféle antológia) ’ágyazottan’ történik meg, legfeljebb a gyűjtemény által teremtett kontextusra nem reflektálunk (eléggé), azaz a (vers)szöveg olvasása a gyűjtemény hordozó funkcióra való degradációját (tárgyként és nem szöveggként látjuk) hozza magával,

illetve azt, hogy a gyűjtemény által felkínált új környezet (szövegkontextus, szerzői-szerkesztői funkció) minden esetben kiiktatódik.

Valójában éppen ez az elhanyagoltság érdekel most bennünket.

Ha a (vers)gyűjteményt szöveggént képzeljük el, s viszonyulási formáinkat is eszerint szervezzük és alakítjuk, akkor a (vers)gyűjtemény olvasása nemcsak a (vers)szöveg olvasásához hasonló jellegű dialógust képes inspirálni a befogadás során (amely dialogicitásra egyébként ugyanúgy ráutalt és annak ugyanúgy eredendő létmódját jelenti), hanem magára a (vers)szövegre vonatkozó reflexiókat is más dimenzióba helyezheti, például az intertextualitásnak egy 'bensőségesebb', a gyűjteményre korlátozódó értelmében. Persze téves lenne azt állítani, hogy a (vers)gyűjteményre vonatkozó reflexiók minden esetben elmaradnak, vagy éppen azt, hogy ez a fajta reflektáltság szükségyszerűen szorul háttérbe a (vers)szöveghez képest, mint ahogyan azt is, hogy minden egyes (vers)gyűjtemény kivételes retorikai teljesítmény lenne, és maximális odafigyelést igényelne. Ha azonban elfogadjuk az iménti feltevést, miszerint nemcsak lehetséges, de néha szinte megkerülhetetlen egy költői szöveg esztétikai érzékelésének és értelmezésének, illetve a hagyomány folyamatában betöltött helyének feltárásakor figyelemmel lenni arra a viszonyrendszerre, kontextusra (azaz a gyűjteményre) is, amelyben ismét (vagy éppen először) betölt egy helyet, akkor nem lehetünk adósok erre az 'egészre' (is) reflektáló befogadói tevékenységünkkel.

Hans-Robert Jauss Baudelaire *Spleen (J'ai plus de souvenirs)* című versén végzett hermeneutikai kísérletének szituációja például indirekt módon jelezheti számunkra a (vers)gyűjtemény olvasási horizontjaira vonatkozó kérdés mellőzöttségét.¹¹ Jauss ebben a tanulmányban úgy olvas egy költői szöveget, hogy eközben érdemben nem (kíván) reflektál(ni) a *Les fleurs du mal* című (vers)gyűjtemény által teremtet kontextusra, amelyben a vers bennfoglaltatik. Persze ez nem baj, célkitűzései között sem említi, számunkra azonban most kiindulópont lehet. A költői

¹¹ JAUSS, 1997¹. 813–867. s. Magyarul: JAUSS, 1997², 320–373.

(vers)szöveg kontextusától megfosztott olvasása ebben az esetben elsősorban nem azért lehetséges, mert a vers értelmező megértésének aktusában a több lehetséges értelem egyikét tudja/kívánja csak konstruálni, hanem mert a *Les fleurs du mal* mint (vers)gyűjtemény *így is* megengedi az olvasást. Ebben az esetben a gyűjtemény olvasásának arról a sajátosságáról van szó, amely lehetővé teszi a szöveggyűjtemény-szerű használatot is, amely használat során tehát a befogadó eltekinthet attól a lehetőségtől, hogy a gyűjteményre mint megformált egésze reflektáljon, hogy a kiválasztott versszöveg(ek) ilyen irányú jelentésváltozásának érzékelését és értelmezését olvasásának horizontjai közé emelje. A gyűjtemény kompendiumra, azaz szöveghordozóra (corpus) való befogadói 'degradációja' azonban csak mint lehetőség áll fenn, nem egyérvényű és kizárólagos használati módként. A másik lehetőség *természetesen* az az aspektus lenne, amely a bennefoglalt (vers)szövegnek a gyűjtemény által kontextualizált 'létmódját, értelmét' is szem előtt tartja az olvasás során, a jelentés ilyen irányú sokszorozódásaival, valójában magát a (vers)gyűjteményt (is) mint szöveget olvasva.

A Baudelaire-szöveg vizsgálata a történeti megértés horizontján például nem képes indokoltta tenni a gyűjtemény (tehát a *Romlás virágai*) által kezdeményezett diszkurzus korlátozott reflektáltságát, annak ellenére sem – amint az a Jauss-tanulmányban olvasható –, hogy „a kortárs kritika a 19. században életművek egészére irányult” és így csak „közvetve” lehetséges a történeti recepció. Miért ne lehetne kezdetben és egyáltalán a recepció vizsgálatának egész folyamatában szem előtt maga a gyűjtemény (is)? Hiszen nemcsak a kortárs fogadtatás, de a Baudelaire-szövegkiadás sajátossága (vö. elenyésző folyóiratközlés, 'csupán' egyetlen versgyűjtemény) is erre ösztönözne. A nyomként választott Gautier-értelmezés középpontjában szintén a *Les fleurs du mal* áll, és Jauss hasonlóképpen a „vékony kötet” horizontváltásáról beszél. Nagyon is konkrét és jól körülhatárolható tehát az a horizont, amelyből Jauss csupán egyetlen szöveg történeti megértésének rekonstrukciójára törekszik. A teoretikus didaxis gyűjteményre vonatkozó anticipációi a történeti tapasztalat belátásai ellenére sem válnak azonban reflektálttá. A *Spleen et Idéal* alcímnek a kötetre kivetített ér-

telmezésében Jauss szerint Gautier „olyan érvhez nyúl vissza, amelyet már maga Baudelaire” használt könyvének védelmezésekor: „ha könyvét nem egészként ítélik meg, félreérthetővé válik a »terrible moralité«.” Ezek után nyilvánvaló, hogy az etikai-morális vádak ellen védekező Baudelaire-idézet alapján a Jauss-féle értelmezés *csak* „korkritikaként”¹² olvassa a *Les fleurs du mal*t, mint egységes egészt (versgyűjteményt), miközben a jelenség valódi retorikai-poétikai horizontváltása gyakorlatilag reflektálatlan marad – annak ellenére, hogy mindeközben egy pillanatig sem kérdőjeleződik meg a *Les fleurs du mal*nak, mint gyűjteménynek a posztromantikus líra paradigmaváltásában játszott döntő szerepe. Jauss tanulmányában a *Les fleurs du mal* ’megalkotottsága’ és/vagy lehetséges olvasása, amellyel az egyes vers jelentése is módosul(hat)na, nem kerül igazán szóba, amikor pedig Baudelaire-nek a kötet egészének olvasására tett javaslatát mégis megemlíti, azt egy olyan szituációból emeli a könyv történeti recepcióját értelmező olvasásának horizontjába, amely valójában a gyűjtemény epitextuális környezetébe tartozik. Ennek mintájára azonban hasonló szerzői intenciók sokaságát emelhetnénk ide, a retorikai-poétikai horizontok történeti rekonstrukciójának kapcsán például azt a tudásunkat, amely éppen a gyűjtemény Baudelaire által hangsúlyozott jelentőségéről szól, és amely szerint hosszú időt, csaknem két évet fordít a kötet összeállítására. Ha a *Les fleurs du mal* mint tudatosan és nagy figyelemmel ’megkomponált’ gyűjtemény nem pusztán tartalmazza, fellelhetővé teszi az ismert (folyóiratokban megjelent), illetve a még nem publikus versszövegeket, hanem a megjelenésével újonnan megnyíló horizontban eddig ismeretlen jelentésben láttatja azokat, mind textuális, mind paratextuális, mind kontextuális értelemben egyaránt, akkor miért kellene feltétel nélkül azt a logikát elfogad-

¹² JAUSS, 1997¹, 849. s. „Das einzelne Gedicht kann und soll also das moralische Empfinden des zeitgenössischen Lesers durchaus immer wieder verletzten; seine provozierende Amoral wird indes der Konzeption des Zyklus wieder aufgewogen und erst damit der Intention Baudelaires gemäß als Kritik der gegenwärtigen Zeit, der Ideologie und Scheinmoral der Gesellschaft im Second Empire, verstanden – als Zeitkritik im Medium reiner Poesie...”

nunk, hogy a történeti olvasás kezdőpontja az a pillanat, amikor a vers a *Les fleurs du mal* megjelenésével feltűnik előttünk,¹³ miért ne mondhatnánk azt, hogy a *Les fleurs du mal* lépteti be ezt a verset a posztromantikus líra történetébe? Ha pedig nem beszélhetünk a posztromantikus líra paradigmaváltásáról a *Les fleurs du mal* nélkül (ezt Jauss sem állítja, sőt), akkor a recepció tapasztalata felől már belátott játék, amelyet tehát a gyűjtemény játszik, miért ne bukkanhatna fel a maga reflektáltságában a költői szöveg esztétikai és értékelő olvasáshorizontjai között vagy mellett is? Miért ne olvashatnánk a *Spleen (J'ai plus de souvenirs)* mellett inkább a „*Les fleurs du mal Spleen (J'ai plus de souvenirs)*”-jét? Miért ne mondhatnánk azt, hogy az olvasó versről versre haladva kiegészíti a versgyűjtemény mint szöveg partitúráját is, azaz esztétikai észlelése és értelmező ítélete nemcsak az egyes szövegre vonatkozna így, hanem egyszerre/amellett annak kontextusára, illetve a szöveg kontextusban betöltött helyére, végeredményében az *anthologia* egészére.

Ha a mai olvasó (mint Jauss) a *Spleen (J'ai plus de souvenirs)* első olvasása után azt a kérdést is föltenné, hogy mit jelent a *Les fleurs*, mire és hogyan utalhat ez a szó egy verseskötet címeként, akkor felidézhetné az anthológiát. A virágcsokrot, annak hagyományát, a klasszika szabályos és a romantika szép virágait. Ekkor nemcsak képes volna feltárni az anthológia eredeti jelentése mögötti hermeneutikai mozzanatokat (az újraolvasás és -írás horizontjait), a líratörténeti paradigmaváltásokat túlélő állandóságát és jelenlétét, de megkerülhetetlené tenné az anthológia-versgyűjtemény egészére vonatkozó kérdést is – a gyűjtemény történeti horizontjára vagy éppen horizontváltására vonatkozó reflexiókkal együtt.

¹³ JAUSS, uo. 813. s.

2. Olvasni egy versgyűjteményt

Hogyan is olvasunk általában egy verseskötetet? Míg egy regényt többnyire elejétől a vége felé haladva, azaz *lineárisan* (szisztematikusan) olvasunk (éppen a direkt-indirekt műfaji kódok javaslata alapján – és mert 'így szoktuk meg'), cselekményt, narratív eljárásokat tétélezve, addig egy verseskötetet jobbra összevissza: beleolvasva, belelapozva, ide-oda mozogva, előről hátra, hátulról előre, szóval tetszőlegesen, a-szisztematikusan, vagy inkább *szelektíven*, mivel nem kényszerítenek bennünket cselekményesítési előfeltevések. Egyszerűen 'tudjuk', hogyan kell használni, azaz olvasni egy regényt vagy egy verseskötetet – már csak ilyenek az örökölt konvenciók.

Valóban ilyen egyszerű volna a dolog ezzel a 'szelektivitással'? Bizonyos differenciálás talán mégis tehető. Fogadjuk el, hogy az ismétlés által újraértett/értelmezett (a szerző-szerkesztő részéről újraolvasott/írt) gyűjtemény mint szöveg *olvasása* hasonló dialogikus viszonyt feltételez befogadója részéről, mint az önmagában vett (vers)szöveg olvasása. A jelentéstulajdonítás előfeltételeitől, azaz a pragmatikai szituációban kialakítandó együttműködési alapelvektől függően azonban a (vers)gyűjtemény olvasásának két eltérő horizontja különböztethető meg.¹⁴ Az egyik a szöveggyűjteményként való használatból fakadó olvasás, amely során a versszöveg(ek) egyenként, önmagukban válnak reflektáltakká, az olvasó csak bizonyos szövegeket kíván megtalálni vagy elolvasni, amelyet kikeres a tartalomjegyzékből, vagy esetleg csak olvasgat, ide-oda mozogva a versszövegek között. A gyűjtemény olvasásának ezt a módját valóban a *szelekció* jellemzi. A szelekciós olvasás nem tulajdonít több-letjelentést a versszövegek együttes egészének, és nem vállalkozik sem a kiválasztás, sem a megformálás szempontjainak értelmezésére. Ezzel szemben az olvasásnak az a horizontja, amely mondjuk már anticipálja (a peri- és epitextusoknak köszönhetően → *Paratextualitás*) a gyűjtemény 'megalkotottságát',

¹⁴ GRICE, 1997. 213–228.

– vagyis azt, hogy a szelektív olvasás mellett esetleg más olvasási stratégiák is elképzelhetők – az olvasó ciklusokat 'talál' (például a *Romlás virágaiban*), belső peritextusok jelzik azok határait (belső fejezetcímek), vagyis nemcsak észleli, de az értelmező olvasás során reflektál is erre a megalkotottságra, pontosabban maga alkot majd (mondjuk) metaforikus olvasato(ka)t. Mindezt a gyűjtemény *integratív* olvasásának nevezhetnénk – amennyiben ez az integráció a versszövegeket és azok egészét (a versgyűjteményt mint szöveget) külön-külön és egyszerre is érzékelő és értelmező olvasást jelent, minden kizárólagosság nélkül. Az előzetes értelemfeltáró tevékenység még nem jelentheti a gyűjteményre vonatkozó választ, és még távol áll az értelmezéstől. Az érzékelő olvasás (amennyiben van tapasztalata a preformált szövegekről) elsősorban a textuális, a paratextuális és a kontextuális horizontváltásokra reflektál. (Amennyiben a gyűjtemény szövegei először a gyűjteményben jelennek meg, akkor csupán a paratextuális és a kontextuális horizont válik megtapasztalhatóvá.) Lényegében a versgyűjteményt mint szöveget csak az integratív olvasás olvassa, a szelektív olvasás ehhez képest a gyűjteményt szöveghordozó (tárgy) funkcióra korlátozza.¹⁵ A nem metaforikus olvasatra törekvő befogadás például a tartalommutató felől közeledve nem fogja érzékelni a rendezettséget, de aztán szabadon teremthet kapcsolatot az egyes szövegek között, nemcsak a többféle eredet és elem meglétét érzékelve így, hanem azok kontextuáltságát is. A pragmatikai szituáció keretein belül maradván az integratív olvasás is módosíthatja előfeltételeit, a gyűjtemény lehetséges jelentéskonstrukciói helyett (ismét/ezt követően) csupán a szövegre reflektálva. A szelekciós és az integratív olvasás egymástól látszólag független lehetőségei a (vers)gyűjtemény sajátos létmódjára világítanak rá, a differenciáltságnak és a fuzivitásnak arra a játékára, amely egyszerre jelenti az olvasási horizontok önállóságát és állandó konstrukciós-destrukciós mozgását (*dif* ← → *fuzitás*), amelyet az olvasás és újraolvasás viszonya még tovább differenciálhat.

¹⁵ A *Zalán futása* kapcsán felmerült „attente” és „széltébe” olvasásmódok felhasználásáról: HÁSZ-FEHÉR, 2000. 159–167.

Mindezt tovább bonyolítják/szabályozzák a paratextusok, a *direkt* (pl. műfaji megjelölés, általában a peritextusok) és az *indirekt* (az epitextusok és a grafémák) viszonyulási formák. A jelentéstulajdonítást meghatározó viszonyulási formák felhasználásáról (vagy éppen saját előfeltevéseinek módosításáról) az olvasó végül is 'szabadon' dönt, (előbb-utóbb) elfogadva vagy elutasítva az olvasást befolyásoló ajánlásokat. Minderről, az Exkurzust követően, de részben már ott is, részletesen szólunk (→ *Minipiknik: Grófi szerűk*).

EXKURZUS:

Hogyan harap enfarkába a posztmodern „kelgyó”?

„Hogy miként sétáljon [az *Olvasó*] ebben
az Irodalmi Beaubourgban,
melynek legtöbb szobáját már
ismeri vagy ismerheti, az épület
maga mégis új, ismerős és idegen...”
E. P. Fülszöveg, avagy a posztmodern
kelgyó enfarkába harap
(*Bevezetés a szépirodalomba*)

Most szeretném újra és másfajta módon bonyolítani azoknak a teoretikus megfontolásoknak a fonalát, amelyekről az imént beszéltem.¹⁶ A példa, amely (sok tekintetben meghaladottan is) képes egyszerre clénk állítani a szöveg-gyűjtemény-könyv trichotómia csaknem minden aspektusát, a másolás elbeszélői és olvasói reflexióit, Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című 'könyve' lesz, amelyet a modellezés erejéig (vers-szöveg)-gyűjteményként olvasunk.¹⁷ A *Bevezetést* olyan másolatnak tekintjük majd, amely 'mellett' megtalálhatók az újraolvasás és újraírás munkájának nyomai (egyéb nyomok mellett), azok, amelyeket Pierre Ménard oly figyelmesen eltüntetett. A *Bevezetés* másrészt olyan válaszként jelentkezett az értelmezői közösségek tapasztalatában, amellyel kapcsolatban kényszerítő módon fogalmazódtak meg a gyűjteményes formákkal, pontosabban azok olvasásával kapcsolatos kérdések. A *Bevezetés* számkra leginkább ezért tanulságos, még akkor is, ha történetesen nem versgyűjteményről van szó.¹⁸

¹⁶ FOUCAULT, 1998. 10.

¹⁷ ESTERHÁZY, 1996.

¹⁸ Oravecz Imre *Halászóember / Szajla / Töredékek egy saluregényhez* Bp., 1997. című (vers-szöveg)gyűjteménye talán még szerencsésebb analógiaként szolgálhatott volna, de jóval kevesebb peritextussal. Erről a lehetőségről lásd: SZILÁGYI, 1999.

A *Bevezetés a szépirodalomba* (bevezetés a szépirodalomba) című könyv végén, a peritextusban (→ Paratextualitás), nevek hosszú listáját olvashatjuk ebben a 'mondatban': „A könyven szó szerinti vagy torzított formában, többek közt [...] idézetek, azonkívül, többek közt [...] fotók vannak.” A nevek listáján ott szerepel az E. Péter név is. Az egyik kérdés ezzel kapcsolatos: *hogyan másolja* (olvassa és írja újra) Esterházy Péter szó szerinti vagy torzított formában „E[sterházy] Péter” szövegeit a *Bevezetés a szépirodalomba* című könyvében? A másik: *hogyan olvasható* az, hogy a „könyven [sic! – kiemelés tőlem – O. Cs.] idézetek és fotók vannak”?

1. Esterházy, amint Esterházyt másol

A *Bevezetés* recepciójában egyetlen olyan reflexiót sem találunk, amely szerint a *Bevezetés* szöveggyűjtemény lenne, azaz olyan könyv, amely pusztán egybegyűjti, tartalmazza a már megjelent, illetve a még nem publikált szövegeket. Sőt, a *Bevezetésre* reflektáló olvasás anticipációi és első olvasásának konklúziói azt erősítik meg, hogy az összegyűjtés és az újrendezés révén (annak ellenére, hogy túlnyomó részben már ismert szövegekről volt szó) a *Bevezetés* „című könyv”-vel („a hasonló alcímet viselő könyvek és folyóiratközlések sorához képest”) új horizont nyílt, és elkezdődött valami olyasmi, amit a metaforikusság/metaforarendszer mélyülésével jellemezhetünk.¹⁹ Azzal együtt, hogy az „új környezet miatt”²⁰ a textuálisan 'változatlan' szövegek jelentése is módosult a 'gyűjteményben.' A horizontváltás textológiai (a *Bevezetés* Esterházy „1981 és 1985 között önálló kötetekben is megjelent műveit foglalja magában”) és paratextuális vonatkozásainak leírását (E. P. széljegyzeteli a szövegeket, a korábbi alcímek válnak a könyv címévé stb.) a kontextuális, azaz a szövegek együttes, az egyes szövegeken túlmutató hori-

¹⁹ RADNÓTI, 1988. 58.; CSUHAI, 1988. 20.

²⁰ Vö. CSUHAI, i. m. 21.

zontváltásának értelmezése, vagyis a lehetséges viszonyulási formák, olvasási stratégiák vázolása követte, mivel, ahogy Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazta, „a könyv (mint nem specifikus irodalmi tény, de mint irodalmi mű-tárgy sem) nem tartalmazza magától értetődően az egységesség kritériumát”.²¹ Az új tipográfiai elrendezés, a gazdagabb önreflexiós rendszer, a tagoltság, a széljegyzetek, kommentárok mindenképpen értelmezik az új szövegeket, másrészt „ha a regény írója az »elmondhatónál« többre törekszik, akkor az önreflexióra és a szövegidézésre támaszkodik, de ezek nem a regényvilág epikai részei: egyfelől túl vannak rajta, a világképhez tartoznak, másfelől innen vannak rajta, a szövegépítés technikái közé valók”.²² A *Bevezetés* horizontváltásának textológiai, peritextuális és kontextuális aspektusai – úgy tűnik – még nem feltétlenül jelentették automatikusan a gyűjteménynek mint egységes egésznek a meglétét. Erre utal a recepció tapasztalatában a preformált szöveg eredeti (műfaji, esztétikai) státusának és olvasásának problematikája, pontosan az a belátás, hogy az új változatban a korábbi szövegek „felszívódnak, s helyettük nem teremtdődött meg egy pontosan körülírható műfaj”. A *Bevezetést* a „nagyforma, mégis töredékesség, a terjedelmi és értelmi rövidülés jellemzi” – írta Csuhai István. A *Bevezetés* horizontváltása egyszerre jelenti tehát ebben az olvasatban a metaforika nagyforma felőli jelentésbővülését, dimenzióváltását és a preformált szövegek ’gyűjteményen’ belüli értelmi és terjedelmi jelentésszűkülését. Hasonló, nem feloldhatatlan paradoxont jelentett az önálló műalkotás-lét kérdésének (a metaforika mint jelentésváltozás = bővülés és/vagy szűkülés?) megítélése is, amely itt nehezen tűnt elválaszthatónak az olvasás időtapasztalatától. Ezt a tapasztalatot, ahogyan Kulcsár Szabó Ernő írta, a gyűjtemény előtti szövegállapotok, vagyis az időben korábban olvasott művek emlékezete alakítja, de például ennek az emlékezetnek a hiányában ez mégsem szükségszerű. (’Veszteségről’ is csak abban az esetben beszélhetünk, ha a preformált szövegnek kitüntetett szerepet tulajdonít az olvasó a későbbi szövegekkel szemben, ami szíve joga,

²¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, 1996. 151.

²² CSUHAI, i. m. 20.

és ha a 'szerkesztői' tevékenységet árulássá/leleplezéssé redukáljuk: például E. P. széljegyzeteli, kommentálja az újraolvasás és újraírás során korábbi szövegeit, vagy feltárja forrásait?²³) Végső soron tehát olvasói kompetencia és döntés függvénye az, hogy milyen poétikai műveletként értelmezzük a *Bevezetést*.²⁴ A paradoxonok feloldását az olvasóra hárító kritika (akit az őt nehéz helyzetbe hozó definíciós kényszer köt gúzsba) a *Bevezetés* műfaji definiálása helyett valójában az olvasásnak, mégpedig a 'gyűjtemény' olvasásának új problémáit vetette fel. Úgy tűnik, egyedül az olvasó képes megoldani a könyv egységességének a 'problémáját', amely „mindig egyszeri és aktuális”.²⁵ Az olvasói szerep megnövekedett terheléséhez a *Bevezetés* direkt és indirekt (paratextuális) viszonyulási formái – pro és kontra – nagyban hozzájárultak. E. P. ugyan szó szerint vagy torzított formában idézi korábbi szövegeit, a hasonlóságok és a nyilvánvaló felismerhetőség ellenére sem mondható azonban el, hogy ugyanazt olvasnánk újra.²⁶ A *Bevezetés* feltűnően teszi láthatóvá (vagy legalábbis nem tünteti el) az újraolvasás és újraírás (textuális, peritextuális, kontextuális) nyomait, azt, amit a „szövegválogató” (szerző-szerkesztő – bokrétakötő) tett a preformált szöveghez képest, azt, ahogyan olvas és ír.²⁷ Azaz reflektálhatóvá válik a grammatikai térben és a peritextusokban megmutatkozó „szövegválogató” hermeneutikai tevékenysége, kérdezhetővé válik így az a retorikai-poétikai horizont is, amelyre mindez támaszkodik. Másrészt a folyamatos önreflexiók miatt differenciáltabbá válik a szövegválogató és a

²³ A feljegyzésekről és kommentárokról: HERSCHBERG-PIERROT, 1998. 442–462.

²⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, i. m. 192.

²⁵ CSUHAI, i. m. 20. „A *Bevezetés* beszédesen illusztrálja azt a szkeptikusnak tűnő irodalomelméleti nézetet, hogy a műelemzés, legyen bármennyire összetett, sohasem képes helyettesíteni azt az értelmezést, amit az egyedi olvasó a művel való megismerkedés pillanatában önmaga számára megalkot, s amely így mindig egyszeri, aktuális.”

²⁶ Másrészt érdemes figyelemmel lennünk arra is, hogy E. P. egy korábbi 'másolata', *Az iskola a határon* újraolvasása és (nem gépies, szó szerinti) újraírása ugyan olvashatatlan, 'eredményét' tekintve mégis a *Bevezetés*-nek mint másolatnak az architextusa.

²⁷ A nyelvi és nem nyelvi jelekkel kapcsolatban bővebben: WERNITZER, 1994.

grammatikai tér alanyának viszonya is, hiszen E. P. ironikusan kisajátít minden szerepet: író, szerkesztő, kommentátor, szedő egyszemélyben. Itt válik ismét láthatóvá a kézirat és a könyv különbözőségének jelentősége: a kézirattal szemben az újraolvasott és újraírt szövegek kontextualizált ('gyűjteményes') változata (vagyis a *Bevezetés*) azért nem nélkülözi, sőt azért sokszorozza meg a könyv direkt és indirekt viszonyulási formákat sugalló helyeit, a kiadó (E. P.), a szerkesztő (E. P.), a korrektor (ez is E. P.) és nem utolsósorban az olvasó nyomait (E. P. csak úgy, mint aki belefirkál, aláhúz, megjegyez stb.), mert mindez megannyi szükségszerűen felbukkanó nyom (még ha általában nem is látható), és mert megannyi kapaszkodót is nyújthat az olvasónak. Többről és másról van tehát szó, mint pusztán „szövegépítési technikákról”.²⁸

2. Kelgyók és/vagy kígyók?

Hogyan is olvasható tehát a *Bevezetés*? Az együttműködési alapelvek közül a gyűjtemény integratív olvasásában érdekelt jelentéstulajdonítások közül kettőt emelnék ki. Radnóti Sándor tanulmányában a *Bevezetés világszerűsége* („[Esterházy] saját költői világát világtükörré akarja változtatni”²⁹) mint egységesítő tényező kap szerepet, a legfőbb kompozíciós elvet a különböző szövegek egymást *kiegészítő* (variáló) játéka jelenti, olvasata végső soron metaforikusnak mondható.³⁰ Az indirekt viszonyulási formákkal szemben Kulcsár Szabó Ernő értelmező

²⁸ A *Bevezetés* ahhoz a *Károli Bibliához* volna hasonlítható, amelybe egykori olvasója kézzel beleírt, aláhúzott, kommentált, és amely példányt később alapul vették ahhoz a reprint kiadáshoz, amely ma leginkább hozzáférhető, ahol is a nyomtatott szöveg és a mellette lévő kézírás egyaránt a könyv részeként olvasható. E. P. kézírásának, kommentárjainak, nyelvi és nem nyelvi újraírásának nyomai, ha nyomtatva is, de hasonlóképpen vannak jelen a *Bevezetésben*.

²⁹ RADNÓTI, i. m. 65.

³⁰ Uő. uo. 67–68.

olvasásának horizontján a 'gyűjtemény' direkt viszonyulási formákat sugalló helyei is szerepet kapnak. „...a *Bevezetés* befogadási útmutatása [a peritextusok, vagy a Megyik-kép – O. Cs.] olyan térbeli olvasásra tesz javaslatot, amely a struktúra minden pontjáról eljuthat bármely tetszőleges másikig. Anélkül, hogy valamely létező centrum előírná a kapcsolat létesítésének pályáit.”³¹ A jelentés újra és újra alkotódik a gyűjtemény szövegei/a gyűjtemény mint szöveg és az olvasói befogadás dialógusában. Az olvasás *rhizometrikus* alakzatát tehát nemcsak az indirekt viszonyulási formák (a szövegek fragmentáltsága, a folyamatos olvasást egyszerre konstruáló és destruáló rendszere), hanem a könyv peritextusai által ajánlott (műfaji) olvasási lehetőségek is megerősítik. A könyv befogadási útmutatásai (ajánló peritextusai) azonban meglepően sokfélék, felhasználásukról maga az olvasó is sokféleképpen dönthet (akár abban az értelemben is, hogy ezzel az elbeszélői stratégia reflexióit akarja rekonstruálni és értelmezni). „A grammatikai térrel önmagát azonosító »szövegválogató« alany a könyv különböző helyein egymástól eltérő viszonyulásformát sugall, s a szöveget figyelmesen követő olvasó is rákényszerül az »ön-elhagyás« stratégiájára” – írja Szirák Péter. Másrészt: „a »szövegválogató« nemcsak viszonylagosító, hanem azokat ellensúlyozó »ellen-technikának« is teret enged. [...] műve azt sugallja, hogy a differáló jelölőrendszernek való alárendelődés nem jelenti a beszélő (ez esetben: a regényesített) szubjektum értelemalkotó képességének feloldódását.”³²

Itt lenne alkalmas visszatérni a kelgyó és/vagy kígyó dilemmára: „a könyvben idézetek vannak” fogalmazás ugyan érthető, nyelvtanilag mégis problémás: idézetek és fotók általában a könyvben szoktak lenni. Ha azonban az olvasó *jobbra tekint* (1996-os kiadás), nemcsak elértheti és értelmezheti a kifejezést, hanem olyan jelzést kap az elbeszélő részéről, amely a pragmatikai szituáció nyelvi és nem nyelvi körülményeinek együttes felhasználására tesz ajánlatot, kibővítve és egybekapcsolva az általános, közös értelmezési kereteket a szöveg-elbeszélő/szerkesz-

³¹ KULCSÁR SZABÓ, i. m. 193–194.

³² SZIRÁK, 1998. 60–61.

tő-olvasó polilógusában.³³ A *Tartalom* részt megelőző *rajz* (az idézetlistával *szemben*) ugyanis egy tojás-kezdeményt (?) mutat, amelyen egy (újabb) tojást testével körbefonó kígyót láthatunk. A kígyó, amelyről még nem tudni, hogy védelmezni avagy össze-roppantani hivatott ezt a *tojást*, fejét *balra fordítja*. A tojás(ok) és a kígyó együttese (már az 1978–1984-es dátum miatt is akár, de) a „könyven idézetek vannak” fogalmazás, azaz a (könyv végén) végtelenül *kígyózó nevek* sora miatt szinte bizonyosan a *Bevezetés* metaforája. Az önmagában is érthető, habár 'problematisztikus' nyelvhasználat értelmezése a peritextus egésze révén válhat teljessé, ugyanakkor az itt felkínált befogadási útmutatások a „hierarchikus-integratív”, azaz lineáris, és a rhizomatikus (térbeli) olvasás horizontjait együtt, egymás mellett mutatják, *anélkül* hogy konkrét műfaji paktum megkötésére inspirálnák az olvasót. A peritextusban egymás mellett megjelenő, a pragmatikai szituáció kereteit adó nyelvi „A könyven [...] *idézetek* [...] *fotók vannak*” kijelentés, illetve a képi (tojás = világ) jelentés *együttesen*, és/de *külön-külön* is érvényes jelentéstudajdonításokhoz vezethet. A pragmatikai szituáció kínálta együttműködési alapelvek értelmezői kimunkálásától és bevonásától függően adható meg (ha csak a fenti idézetet nézzük) ennek a könyvnek a világszerű-metaforikus (*kígyó*), a rhizometrikus (*helgyó* mint a szövegek szemantikai disszeminációjának indexe) és a kettőt együttesen is érvényre juttató (integratív-jellegű) olvasata. Nem 'véletlenül' ismeri fel tehát a *Bevezetés* recepciós tapasztalata a posztmodern gyűjtemény paradigmatisztukusságát éppen abban a kettősségben, amelyet egyrésztől a szubjektum értelemképző, az értéktételezésekkel a lehetséges diszkurzusok számát behatároló olvasás lehetősége, másrésztől a szövegek eklektikája által lehetetlenné váló 'hagyományos', lineáris olvasásnak az ön-elhagyás élményében való magára találása jelent.³⁴ Ha úgy tetszik, E. P. 'könyve' olyan könyv, amely nem kívánja egyértelműen megszabni olvasásának módjait. A differáló jelölőrendszer (könyvön idézetek) és az integritás-érték emlékezetének (kígyó/tojás) egyidejű, egyszerre való

³³ HABERMAS, 1997. 228–265.

³⁴ Vö. SZIRÁK, i. m. 60–61.

jelenléte, amely tehát az olvasásnak az a kényszere, hogy folyton újakeverje a készet, a gyűjtemény olvasásának folytonos horizontváltásait jelzik a szövegek és azok kontextualizált létmódjai között. Az olvasási folyamat hihetetlenül megnövő terhelését a pragmatikai szituáció kínálta keretek egyszerre enyhítik és nehezítik, mivel a szöveg és az olvasó közötti mindenkori paktum az olvasás során *folyamatosan* kötődik és oldódik.

3. A *Tartalom*-mutató 'magányossága'

Azt állítottuk nemrég, hogy egy gyűjtemény sohasem lehet annyira megformált, hogy ne tegye lehetővé kompendiumszerű használatát, vagyis a szelekciós olvasást. Azaz a gyűjtemény '(szöveg)koherenciája' mindig csak annyira koherens, amivel még nem számolja fel az egymással kapcsolatban álló szövegeknek a szelekciós olvasás számára adódó lehetőségeket. A *Bevezetés* eszerint egyrészt olyan gyűjtemény is volna, amelyből bizonyos már megjelent szövegek elolvashatók, benne fellelhetők? Az egységcsító tényezőre való befogadói reflektáltság hiányát a *Bevezetés* utolsó lapján lévő *Tartalom*-mutató (mint az egyes szövegek könyvbéli[-bőli] *lelő- és kijárat*i helyeként) nemcsak megerősíti, de feltételezi is ezt a lehetőséget. A *tartalomjegyzék*, ugyanúgy, mint egy alcím vagy előszó, szintén a peritextus része, (szépirodalmi művek esetében) legtöbbször a könyv végén, a szövegek után található, ha úgy tetszik, egyfajta mentesítő *záradék*, 'záró-jel'. Funkciója megmutatni: mi és hol található. A *tartalomjegyzék* a különféle szövegeket egyenként teszi hozzáférhetővé, mentesítve az olvasót bármiféle paktum megkötésétől. Ez a záradék ad lehetőséget arra, hogy kiemelhessünk egy szöveget a gyűjteményből, akár egy következő kiadás, akár az olvasás számára. A deformált szöveg kiemelődésének és kanonizálásának tipikus példája a *Függő* Matúra kiadása, amely úgy adja közre a *Bevezetés* után a *Bevezetés Függő* szövegét, hogy 'lemetszi' a *Bevezetés* által teremtetett kontextust, pusztán a meg-

változott textuális és peritextuális jegyeket tartva meg.³⁵ De a *Fuهارosok*, a *Bevezetés* horizontváltása után, kontextusától függetlenül is olvasható a *Tartalom*-mutató mentesítő záradéka miatt, mivel, ha úgy tetszik, legitim módon teszi hozzáférhetővé a szöveget, mint legutóbb Kulcsár Szabó Zoltán számára azt, hogy olvasásának horizontján kontextusától elkülönülve is („Példázat és karnevál – a kritika és a *Bevezetés...* *Fuهارosok* olvasatai”) megjelenhessék a szöveg.³⁶ A dolog persze mégsem ilyen egyszerű: a tartalomjegyzék funkcióját és az ebből adódó tapasztalatokat a *Bevezetés* például képes úgy problémássá tenni, hogy eközben nemcsak demonstrálja a gyűjtemény diff ← → fűz tulajdonságát, de érzékenyen mutatja a diffuzitás 'mozgását' is.

A *Bevezetés Tartalom*-mutatója látszólag a 'gyűjtemény' szövegvilágának a vázlatos (cím szerinti) keresztmetszetét kínálja, egyfajta rendet, áttekinthetőséget sugallva, ennek ellenére mégsem úgy mutat, ahogyan az elvárható volna. Például a *Mese mese meskete* című szöveg eszerint a 252. oldalon kezdődik, és a 253. oldalig, *Amíg a ló farka ki nem nő* című történet kezdetéig tart, ennek pedig a 264. oldalon szakad vége. *Fellapozva* (tehát szelektív módon belelapozva/olvasva) a szövegeket válik csak világossá, hogy a mutató kétértelműen mutatott: csak minden nagyobb szöveg kezdetét mutatja, ahogyan azt más mutatók is, de a könyv szövegei, mint a fenti esetben is, párhuzamosan futnak egymás mellett, egyik a páros, a másik a páratlan oldalakon kezdődve, kihasználva a könyv és a tördelés nyújtotta lehetőségeket. Ezt már nem mutatja a 'mutató', csupán *odavezet* és *otthagy*. A *helyszínen* a könyv azonban már *nem engedi meg* azt, hogy az olvasó eltekinthessen ettől, máris újabb viszonyulási formát sugallva/kínálva számára az olvasáshoz. Ennek nagyjából hasonló, de sokkal tudatosabb és kifinomultabb játékát figyelhetjük meg a *Daisy-operalibretto*- és a *Daisy* – – között is. Az egymással párhuzamosan futó szövegek laptetején – olvasásunktól, választott perspektívánktól függetlenül – táncoló nőt/nőket láthatunk. A *Daisy libretto* és a *Daisy*

³⁵ ESTERHÁZY, 1993.

³⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 1998. 312–321.

táncoló nője a lapokat pörgetve külön-külön és együtt is látható. Vagy magányos táncot járnak, vagy egymás tükörképeként teszik ugyanazt. Még azon is eltöprenghet az olvasó, hogy a pörgetésnek melyik irányát válassza, előlről hátra vagy fordítva, a női figurák így is és úgy is táncolnak: a képek és a bennük rejlő játék akár a két szöveg olvasásának metaforája/használati utasítása éppúgy lehet, mint díszítő ornamentika. A *Daisy -operalibretto-* azonban hosszabb szöveg, mint társszövege, a 318., a 320. és a 322. oldalakon a bal felső sarkakban lévő nő már egyedül táncol új figurákat, miközben a 319. oldalon az *Ágnes* már elkezdődött, vagyis a figura – a szöveg és a kép – beletáncol, mint egy némajelenet, az *Ágnes*be, miközben, tegyük hozzá, a *Tartalom* szerint a *Daisy – libretto* (sic!) csak a 265. oldalig tart. A *Tartalom* szerint tehát minden korrekt, a szövegvilág áttekinthető, miközben a könyvben mindez kicsit bonyolultabb az előzetes várákozásokhoz képest.³⁷ Magyarán a (vers)gyűjtemény a szelektív olvasás horizontját is képes destruálni és kikényszeríteni egy konstruktív, azaz a gyűjtemény egészére is reflektáló olvasást. A *Bevezetés Tartalom*(-mutató)ja éppen azt láttatja be, hogy a szelektív olvasás sem más, mint másik bejárat a gyűjteménybe, azt, hogy a dif ← → fúzió játéka még a nem kívánt vagy a szándékosan nem reflektált viszonyulást is képes belekényszeríteni egy másfajta pragmatikai szituációba.

³⁷ A *belső peritextusoknak*, amelyek a másolásakor, az újraolvasáskor keletkeznek, számtalan fajtáját tudjuk megkülönböztetni. A teljesség igénye nélkül, a *szövegszerű* kommentárok: 461a, 461b, 461c, 469d.; *grafikai* (rajzok, képek, jelek) kommentárok; *tipográfiai* (betűtípus, méret, tördelés) kommentárok. (→ *Kötés és oldás / Az olvasási ajánlás peritextuális helyei*)

MÁSODIK RÉSZ

„...kertemből való virágotskák...”

(Az „*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*”
peritextuális retorikája)

I. KÖTÉS ÉS OLDÁS

1. Paratextualitás

Paratextus = peritextus + epitextus

A bokrétát valahogyan, valamivel össze kell kötni. Kell valami csomó, kötés, szalag, díszítés, praetexta, larionarum a bokrétára, hogy szét ne hulljon.¹ Ha a versgyűjtemény egy bokréta, akkor a paratextus a pántlika. Gerard Genette jó néhány írásában szentelt hosszú oldalakat a paratextuális (architextuális → transztextuális stb.) jelenségek vizsgálatának², végül *Seuils* című vaskos könyvében a *paratextus* = *peritextus* + *epitextus* képletére 'egyszerűsítette' a dolgot, némi iróniával jelezve előre már korábban (saját differenciálódó elképzeléseinek és fogalmainak tapasztalatában), hogy a paratextualitás elsősorban a megválaszolatlan kérdések tárháza, egy szinte végteleníthető és folyton változó valami (ti. a „poétika tárgya”), amit mindenki kedvére gomolyíthat és bonyolíthat. Előírt és egységes terminológia hiányában a következőkben röviden megpróbáljuk (Genette változó feltöltésű paratextus megnevezései alapján) bevezetni használandó fogalmainkat.

Kezdjük talán Genette két standard állításával: a paratextusok a szövegnek változó környezetet teremtenek, illetve: a paratextusok és a szöveg által alkotott kapcsolatterület a pragmatikai szituáció (Lejeune fogalmával élve: a „műfaji paktum” lét-

¹ Kazinczy Wesselényi episztolája kapcsán írja: „Attól félek, hogy érdemét [...] csak a' praetexta, gynaeceum, stadium, lararium tesz ki olvasójuk előtt.” (= KazLev. VI. 380.) Azaz Kazinczy praetextája (lat. *szegély*, *szegélyezett*) „felöltöztetettséget” vagy valami hasonlót jelenthet, a 'lényeg' (textúra) díszítő' jelentésben (jelzőként) használva a szót.

² Lásd: *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979., *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Magyarul: *Transztextualitás* = Helikon, 1996, 1–2. 82–90. A szerzői név = Helicon, 1992. 3–4. 523–535.

rejöttének³) kiváltságos helye. A paratextus fogalmi feltöltése azért nem lehet sohasem egyértelmű, mert nagyon is függ magától a szövegtől, pontosabban a textus és paratextusok körülhatárolhatóságának nehézségeitől. (Hol kezdődik a szöveg és hol végződik a paraszöveg?) Továbbá a pragmatikai szituáció kiszámíthatatlanságától, mivel az olvasót (elvileg) semmi sem kötelezi arra, hogy (a szerző vagy a műfaj tekintetében) bármiféle egyezséget kössön a paratextusok alapján. Ami bizonyosnak látszik az az, hogy a paratextus nem jelent egyértelmű választóvonalat a szöveg és a szövegen kívüli dolgok között (habár az olvasó így is rendelkezhet), mivel maga is változik (akár önellentmondóan is), vagyis lehetséges aktualizációi nagyban függnék a befogadás temporális és dialogikus dimenzióitól.

A Genette által is használt szóban (*paratexte*) a görög *para* szó rendelődik a latin *textus* mellé. A 'para', attól függően, hogy határozóként vagy összetételben szerepel, a 'mellől, mellette, vele együtt' stb. jelentésekkel rendelkezik, szóösszetételek előtagjaként a vele összetett fogalomnak valamihez való hasonlóságát, mellérendeltségét vagy valami ellen való felhasználását jelöli. Persze a 'szöveg melletti szöveg' definíció semmire sem volna jó, Genette például találóan a „Küszöbök” (*Seuils*) címet adta a paratextusokról szóló könyvének, metaforikus (vagy inkább ironizáló) választ adva egy lehetséges fordítás (vagy a definíciós kényszerben szenvedők) számára. Eszerint a paratextus olyan, mint valami küszöb, a bejárat része, amit azonban mégis észrevétlenül lépünk át (amíg meg nem botlunk benne jövet-menet), funkciója egyszerre természetes (ott kell lennie, ahol van) és érthetetlen (mire való a küszöb?). A végérvényes definíciót a már idézett képlet (paratextus = peri + epitextus) látszólagos egyszerűsége sem adja meg, mindössze kétfelé csoportosítja a paratextusokat, amivel implicit módon veti fel a szöveg és könyv kapcsolatát is. Eszerint *peritextus*oknak mindazok a szövegek számítanak, amelyek a szöveg (textus) közvetlen környezetében találhatók, azt mintegy körbefogva (cím, alcím, belső címek, előszók, utószók, fűlszövegek, mottók, illusztrációk, a borító, a szerzői vagy olvasói bejegyzések stb.), az *epitextus*ok pedig mind-

³ LEJEUNE, 1975.

azok, amelyek valamilyen (*nem közvetlen/távoli*) kapcsolatban állnak a szöveggel, ráutalnak, valamilyen módon hozzátartoznak, róla szólnak (pl. szövegváltozatok, kommentárok, kritikák, szerzői megjegyzések, hirdetések, prospektusok, interjúk, pletykák stb.).⁴ Ezt a fajta polaritást végül is az teszi lehetővé, hogy Genette (kimondva-kimondatlanul) a *könyvet mint szöveghordozó tárgyat* választja 'küszöbül' ahhoz, hogy rendet rakhasson valahogyan a paratextusok között, mivel a szöveghordozó a *textus* mellett annak peritextusait is hordozza, egybeköti őket, miközben az *epitextusok* 'fizikai' értelemben nem 'kötődnek' a szöveghez, pontosabban a szöveghordozó könyvhöz, noha egyébként ezek is a szöveg (távoli, más hordozókon lévő) *epi-szövegei* (vö.: *epigráfia* = felirat a szobron, kőtáblakon, de nem egy könyv lapján). A peritextusok persze nem elsődleges szövegek, még ha a leginkább kéznél valónak tűnnek is, hiszen az *epitextusok* legalább úgy közrejátszhatnak az olvasás előzetes vagy későbbi befolyásolásában (pusztán a könyv kézhezvétele és olvasása nélküli véleményalkotásban). Mindenesetre a szöveghordozó (könyv) természetes területe a peritextusoknak, és éppen a hordozó tárgyszerűsége képes az itt megjelenő peritextusoknak egyfajta kanonikus és hivatalos szerepet (funkciót) tulajdonítani, pusztán azzal, ahogy a szöveg közvetlen környezetében helyet biztosít számukra. A peritextus illetően másféle köztessége (a *textus* és a hordozó tárgy szövege is egyben, mindkettőhöz odatartozik, elválasztja és összeköti ezeket⁵) adhat leginkább alapot arra, hogy változó környezetként mégis csak egyfajta érzékelhető (flexibilitása miatt inkább) 'virtuális határt' szabjon.

Egyébként ha már etimologizálásról volt szó, érdemes kicsit tovább bonyolítani a szálakat. Szerencsére (vagy éppen ellenke-

⁴ Részletesen: GENETTE, 1987.

⁵ Kézenfekvő példával: a cím megjelenik a borítón, a könyvgerincen, a belső címlapon (vagy címlapokon többször is) – vagyis egy olyan sokszorozódásban és olyan tipográfiával/szedésmóddal, amelyre a kéziratként értett *textus* egyébként nem tart igényt. Vagy: a szöveghordozó (könyv) mint termék a kiadó tulajdona, aki azt ellátja a maga jeleivel, vagyis a peritextusok a könyv esetében önmagukban is heterogének, amennyiben a szöveghez (a szerzőhöz), illetve a könyvhöz (a kiadóhoz, a szerkesztőhöz, a tipográfushoz stb.) tartozó szövegeket is tartalmazza.

zöleg) a *para* szó a magyar nyelvben is rendelkezik (rendelkezett) jelentéssel. Perzsa eredetű török szavunk a *para*, amely 'aprópénzt' jelölt, mivel a perzsa eredetileg csekély értékű dologra utalt a 'darabka, törmelék, morzsa' jelentésekkel. Ugyanennek az alaknak egy 1792-ből származó másik jelentése szerint a „Para: az a háló széllére aggatott, 's a' víz színénn lebegő könnyű fa.”⁶ Ennek a parának az eredete nem bizonyított, talán a 'vízen úszó fa' jelentés a vogulból származik, ahol a *para* tutajt, kompot jelentett. A mai magyar nyelvben mindenesetre mindhárom jelentés megtalálható: a *parafenomén*ben a görög, a *parafában* a vogul, az argó „*Ne parázz!*” felszólítása mögött pedig a perzsa eredetű török. A magyar paraszöveg szó (ahol a 'szöveg'/szövet-szövéssé és a *textum/texto* hasonlóság szintén adott) tehát képes megsokszorozni a görög–latin eredetű paratexte – paratextust, legalábbis ami az etimológiai alapú metaforizálódást illeti, hiszen a jelentéktelen apróság, a mellérendeltség és a flexibilis lebegés egyszerre van (lehet) meg benne. Nincs szükség 'küszöbre', 'vesztibülre', 'előházra', elég ha a *háló széllére aggatott, 's a' víz színénn lebegő könnyű fára* gondolunk, amely a könyvön/szövegen kívüli reális, és a könyvön/szövegen belüli fikatív között biztosít kapcsolatot, miközben maga nem merül le a mélybe a szöveghálóval, de elszakadni sem képes a felszíntől. Mindkettőhöz tartozik, de egyikhez sem igazán: funkciója szinte észrevétlen csekélység, de elengedhetetlen, mint a hálót a víz felszínén megtartó parafáké. Vagy akár a *parafa dugóé*, amely, mint tudjuk, zár és elválaszt ugyan, de mégis könnyedén eltávolítható (általában), ami szilárdan ellenáll a levegőnek, és (többnyire) nem engedi át a folyadékot sem, mégis rugalmas, azaz éppúgy alkalmazkodik az üveghez, mint a dugóhúzóhoz (optimális esetben). Ez volna tehát a paratextus: a szöveget (és a könyvet) kísérő, körbefogó és szegélyező, a belsőt a külsőtől elválasztó és/vagy összekötő, velük valahogy mégsem/mégis keveredő valami – (üveg)palackba zárt és a felszínen lebegő üzenetek egész sorozata.

Amennyiben (belátva minden nehézséget) mégis csak korlátozni kívánnánk a paratextuális jelenségeket, azaz például kitarta-

⁶ TESZ, „para”.

nánk a peritextus-fogalom használhatósága mellett, vagyis a palackba zárt és óceánba dobott üzenetek útjának tengeri mérföldekben mérhető távolságát A, B és B" pontok között lecsökkenően egy szimpla A és B pont között csörgedező csermelyre, akkor a peritextus, mint a leginkább kéznél lévő dolog, bizonyosan célhoz ér: így vagy úgy, de meghallgatásra talál, kijelölve a helyet, ahonnan az olvasásnak kezdődnie kell, direkt vagy indirekt módon pedig a szöveghez való viszonyulási formákra is utal, azzal ahogyan és amiről 'beszél'. Mivel úgy tűnik, hogy a peritextus gyakran az újraolvasás kezdőpontja – a szöveg ismeretében olvassuk újra (vagy éppen először), és látjuk el különböző funkciókkal – többnyire a szöveg értelmező olvasása vonja maga után az észlelt peritextusok értelmezését és (újra)-funkcionalizálását. Helyük normatív vagy sematikus kijelölésénél talán szerencsésebb a funkciók (vagy olvasói funkciótulajdonítások) lehetséges értelmével való foglalatosság. A funkcióértelmezések közül – nagyon leegyszerűsítve, a szükségszerű átmeneteket nem számítva – *referenciális funkcióértelmezésről* akkor beszélhetünk, ha az észlelt peritextus reflektálatlanul van jelen: az olvasó úgy fogadja el azokat, ahogy vannak, nem firtatja szöveg és peritextus kapcsolatát, mivel a peritextust határvonásként (elzárásként) gondolja el.⁷ Ez esetben a peritextus olyan referenciális szöveggént értelmeződik, amelynek funkciója az elválasztás, vagyis a fikciós szöveg megkülönböztetése: más szövegektől (=klasszifikációs funkció); a valóságtól (= mint lényegi referenciális funkció); a beszédmódtól (= intencionális szerzői beszéd a peri- és epitextusban vs. retorizált szerzői beszéd a fikciós szövegben). Amíg a szerzői név például kapcsolatot létesít különféle szövegek között, addig a peritextus (például más-más műcímekkel) elválasztja egymástól ezeket a szövegeket. Bizonyos értelemben a peritextus egyik általános funkciója itt véget is ér: az olvasó tudja, hogy egy adott szerző újabb vagy régebbi szövegét olvassa-e, vagy különféle szerzők különféle vagy éppen nagyon is hasonló szövegeit. Ebben az esetben peritextus és textus kölcsönös olvashatóságának reflektálttá válása tehát lényegében korlátozott marad, a peritextus valójá-

⁷ ISER, 1993. 18–59. Magyarul: uő., 2001. 21–43.

ban a szövegnek a szövegen kívüli valóságról tudósító része lesz. A peritextusokkal szembeni, előzetes, mindenekelőtt negatív elvárások is ide kapcsolhatóak: eszerint a peritextus, referenciálisnak gondolt funkcionalitása miatt, a megértés szempontjából másodlagos vagy attól független, szekularizált szöveg, azaz figyelmen kívül hagyható. A funkciók *illokúciós* (a 'valósként értett' beszédfordulatokkal ellentétes, attól eltérő⁸) értelmezésének radikális változata arról a bizalmatlanságról árulkodik, amely képtelen elfogadni bármit is a szövegen kívül, a peritextust, mint olyat, a szöveg részeként kezeli, pontosabban az ebből fakadó korlátozott reflektáltságában a peritextusra mint a fiktív szövegtér peritextusként retorizáló részére tekint. Ennek másik végétét azok az anticipációk jelentik, amelyek már tudatában vannak annak (mondjuk a klasszifikációk vagy éppen az epitextusok miatt), hogy a peritextus része a szövegnek, azaz már eleve gyanúval illetik mindezt.⁹ A funkcióértelmezések talán leggyakoribb (harmadik, 'optimális') esete az (és itt némiképp eltérünk Genette dichotomikus megkülönböztetésétől), amikor az olvasás nem látja el eleve se referenciális, illokúciós funkciókkal a peritextust, határvonás és a határtörlés mozzanatait nem tekinti kizárólagos lehetőségnek, a funkciók értelméről, a szöveghez való viszonyról a számára felkínált keretek között bármikor és szabadon dönt. Eszerint a peritextust átjárható szövegnek tekintti, a kizárólag referenciális vagy illokutív használatot, vagyis a funkciók bizonyos korlátozását (= a peritextus mint bejárat és/ vagy maga is fikció) felfüggeszti (vagy inkább függőben hagyja/tartja), valójában a szöveg és peritextus folyamatos reflektáltságának fenntartásában érdekelt, enélkül ugyanis nehezen beszélhetnénk úgy a peritextusról, mint az olvasás alkupozícióinak integrált helyéről. Hangsúlyoznunk kell: a funkciókról most mondottak nem rendelkeznek semmiféle tipológiai érvényességgel és nem érintik az értékelő mozzanatok sem – amelyek vissza is hat(hat)nak minderre. A szélsőségek említése is csupán arra lehet jó, hogy – a befogadás folyamatszerűségét, temporalitását és dialogikusságát belátva – elképzeléseink lehessenek a

⁸ MESTERHÁZY, 1998. 258.

⁹ ONDER, 2000.

variációk sokféleségéről, nota bene: a tipológia leküzdhetetlennek tűnő nehézségeiről.

Mindenesetre peritextuson (a kitérők után) a továbbiakban a szöveghordozón megjelenő szövegek összességét értjük majd, az olvasás alkupozíciójának integrált helyét, egyfajta dialogikus (piac)teret, ahol kínálnak és vesznek, és persze alkudoznak. A peritextuális retorika alatt lényegében az alkusznak (szerző) tulajdonít(hat)ott, az alkusztuációt látszólag leginkább domináló retorikát értjük majd: azt *aki és ahogyan* itt beszél, és azt *amit és ahogyan* az olvasó számára itt kínál.

Minipiknik: Grófi szerűk

Végül is az, ahogyan egy szöveget olvasni kezdünk, sohasem a véletlen műve. Például a paratextusok által kínált viszonyulási formák, amelyek – akár tudomásul vesszük, akár nem – előzetes elvárásainkra csakúgy hatással vannak, mint ahogyan olvasási stratégiáink alakulásában is nagyobb a szerepük, mintsem gondolnánk. Ha túlzás volna is olyasmit állítani, hogy egy szöveg olvasásának módja egyenlő azzal, ahogyan a paratextusokat olvassuk, legalább ilyen megtévesztő lenne azt hinni, hogy pusztán 'a szöveget' olvassuk, amikor egy szöveget olvasunk, s ettől függetlenül – vagy éppen ehhez képest – vagyunk képesek (újra)értelmezni a paratextusokat. Mindenesetre az, amit a szöveg 'határa(i)ként' érzékelünk (és amely 'övezetet' paratextusnak nevezünk), inkább olyan „de-markációs”¹⁰ jelenséggént gondolható el, amelytől nehéz szabadulnunk. Az olvasás határvonásainak és/vagy törléseinek bizonyos értelemben egyvalami azonban mégis határt szab: ez a szöveghordozó, vagyis maga a könyv (mint tárgy) ha úgy tetszik, amely nélkül nincsen szöveg sem, bármely (akár 'nominális', akár az 'olvasás során megvalósuló') értelmében tekintünk is rá.¹¹ Az, amit a szöveg közvet-

¹⁰ ORBÁN, 1994. 176.

¹¹ BARTHES, 1996. 67–74. CAVALLO, 2000. 12–13.

len környezetében (a 'szövegfordozón') megjelenő (Genette után fogalmunkat tovább szűkítve és/vagy bonyolítva) peritextusként mindenképpen érzékelünk (láthatjuk, azaz olvashatjuk, de tapinthatjuk, sőt: szagolhatjuk is, hiszen elkülönülő, de mégis oda-kötött korpuszként egyaránt érzékeljük), az egyszerre 'kötődik' a könyvhöz (mint a poligráfiai folyamat résztvevőinek, elsősorban a szerzőnek és a mai értelemben vett kiadónak a szövegeként), és 'magához' a szöveghez, a szövegnek 'itt' megjelenő szövegeként (cím, a szerző neve, fülszöveg, mottók, borító stb.). Pontosabban épp ez utóbbival vannak gondjaink, textus és peritextusa de-markációs vonala(i)val, amelyek tehát egyszerre 'vannak és nincsenek', amelyek értelméről és funkciójáról általában vérmérsékletünk szerint döntünk. Vegyünk egy egyszerűnek tűnő, mai példát a peritextusok tárgyalásához, Esterházy Péter *Harmonia Caelestis* című szövegét.¹² A 'könyv', pontosabban az olvasó 'homlokterében' (a nagyon is informatív borítóval, annak képeivel most nem számolva) a következő peritextusokat találjuk: A) Esterházy Péter / *Harmonia caelestis*; B) ESTERHÁZY PÉTER / *Harmonia Caelestis* // *Magvető* / Budapest; C) © Esterházy Péter, 2000; D) ELSŐ KÖNYV // Számozott mondatok / az Esterházy család életéből; E) „Kevés ember tud a közelmúlttal foglalkozni. [...]”; F) Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot. (1. [számozott mondat] – 9. oldal). Az abc betűivel az egyes lapokon megjelenő szövegeket jelöltük, az F) tk. már a 'regény' első mondata az első számozott oldalon (a margón külön is megszámozva). A számozott, pontosabban sorszámozott lapot nevezzük „oldalnak” (amely szavunkat a sorszámnév nélkül egészen más értelemben szoktuk használni), eme megjelölés alapján mondhattuk azt, hogy a regény a 9. oldalon veszi kezdetét. Ehhez képest az első oldal (sorszámnév jelölés nélkül) az A), (szerzői név és cím), amelyet más tipográfiával ugyan, de a B) megismétel. A) és B) közötti (szövegszerű) különbség 'csupán' annyi, hogy egyazon lapon kétfé-

¹² Bp., Magvető, 2000. A *Bevezetés a szépirodalomba*: ezt lehetne 'könyvnek' nevezni, E. P. ugyanis nem csak 'szövegíró' (szerző), de szerkesztő, tipográfus, tördelő funkciókat is 'betölt' (← *Hogyan harap enfarkába a poszmodern „kelgyó”?*).

le szöveg olvasható, az egyik a regény szövegéhez (illetve a szerzőhöz), a másik a kiadóhoz (Magvető) kapcsolható leginkább. A tipográfiát, a tördelést, a (kölcsonös) felelősségvállalás gesztusát – vagyis a nem szemantikailag észlelhető jeleket – akár 'együttműködésük' eredményének is tekinthetjük. A C) mindenképpen erre utal: a szerzői jog (amelyben a szerző és a kiadó egyaránt érintett), illetve a szerző jogilag értelmezhető aláírása a termékben való közös érdekelttség 'szülte' írásmód. A D) egyszerre a szöveg tagoltságára utaló információ (Első Könyv), illetve – innét nézve, tartalommutató hiányában –, még nem eldönthetően egy a) a címhez, b) a fejezetjelhez kapcsolható 'alcím' (Számozott mondatok/az Esterházy család életéből). Az E) hagyományos értelemben vett 'mottónak' tekinthető, végül a már említett F), azaz ismét egy új lapon, de már számozott oldalon, a 'regény első mondata'. Nem véletlenül helyeződik a hangsúly szándékoltan akkurátus leírásunkban az oldalszámozásra.¹³ Olyan indexről van ugyanis szó, amely egyszerre képes meg- és/vagy kijelölni az olvasási folyamat, illetve a szöveghordozó egyik markáns pontját, éppen azt a helyet, amely egyszerre jelöli meg textus és peritextus demarkációs vonalát. Egyrészt elválasztó határként tehát, vagyis itt és most kezdődik valami, azaz ekkor válik láthatóvá (lásd 9. oldal). Másrészt de-markációs, azaz 'felszámoló, de megjelölő' jelenségét is (tulajdonképpen már elkezdődött, azaz ekkor válik láthatóvá az, ami eddig nem volt látható = első nyolc oldal). Az első nyolc oldal a szöveghordozónak az a része, amely fizikai (négy, 'majdnem üres' lap) és szemantikai ('jeltelen', számozatlan oldalak) értelemben egyaránt peri-textuális: átjárunk rajta (vö. az A-tól haladunk az F felé, és a mottó már elég közeli az 'első mondathoz'), bejárunk rajta, visszatérünk ide. Ha státusáról nehéz is egyértelműen fogalmazni, annyi bizonyos, hogy az észlelő olvasás másképpen észleli, mint azt, ami a 9. oldalon veszi kezdetét. De ha azt állítanánk, hogy a *Harmonia caelestis*, mint (maga a) szöveg, csak a 9. oldalon kezdődik (innét kezdjük 'komolyan olvasni'), ott és akkor, ahol és amikor a lapokra (oldal)szám kerül – bizonyosan tévednénk (még ha 'jogunkban is áll' itt kezdeni az ol-

¹³ V. ECSÉDY, 1999. 242–262.

vasást), hiszen a szöveg, a cím és a szerzői név szimbiotikus jelhalmazán túl már inkább kezdődhetne a D-vel. Akárhogy is van, egy értelmező olvasás számára peritextus és textus 'összjátéka' dönthet majd arról, hogy milyen funkciót is tulajdonítson a demarkációs övezet szövegeinek. Esterházy regényének esetében a kezdetben referenciálisnak mutakozó peritextus (a szerző Esterházy családjáról lesz szó), kettős olvasási ajánlásával (számozott mondatok, családregeány) 'visszajára fordul': a szerzői név és az elbeszélrt történet ajánlott egybekapcsolása nem tehető meg, pontosabban: a *Harmonia caelestis* nem úgy családregeány (és számozott mondatokból álló szöveg), ahogyan azt a peritextus, éppen a referenciális funkciótulajdonítás előzetes olvasói várakozását kihasználva, alkalmazott retorikáját mintegy erre (is) alapozva, a kezdetek kezdetén ajánlotta.

Vegyünk most egy jóval korábbi példát, Zrínyi Miklós *Szigeti veszedelem* című művét. Ha az első, bécsi kiadást (pontosabban annak hozzáférhető hasonmás – xeroxátum / re-print változatát¹⁴) vesszük kézbe, akkor annak a szöveghordozónak (könyvnek) a mását látjuk, amely peritextusaiban még az (eredeti) szerzői-szerkesztői, illetve kiadói retorika nyomait őrti. A belső címlap bal felén egy metszet látható, a jobb felén (a vele átellenes oldalon – vö. a *Bevezetés* 'kígyó-trükkjével': ← *Kelgyók és/vagy kígyók?*) a címléírások. Sem itt, sem a későbbiekben nem találunk oldalszámjelzéseket, mint ahogy tartalommutatót sem. A belső peritextusok elkülönítenek egymástól szövegcsoportokat (leginkább a címekkel, illetve azok betűtípusaival), a köztük lévő kapcsolatokat is jelzik (a versszakok folyamatos számozása, illetve a lapalji őrszavak mutatnak erre), de összességében az olvasás lineáris stratégiáira utalják az olvasót. Visszatérve a címlaphoz: a páncélban, szirének között vitorlázó vitéz és a vitorlára írt szöveg (*Adriai / Tengernek / Syren[áj]a / Groff Zrini / Mikl[ó]s. // Sors bona nihil aliud*)¹⁵, illetve az ezzel átellenben lévő szöveg (*ADRIAI / Tengernek / Syrenaia, / Groff Zrini / Miklos. // Nyomtatta Béchben a' Koloniai Vdvarban // Kosmerovi Máté Császár ő Felsege Könyvnyomatója. // Anno M. DC. LI.*) kölcsönösen értelmezik egymást. A cím valójában magában fog-

¹⁴ ZRÍNYI, 1980.

lalja a szerzői nevet és sorrendjük (vagyis a címet követi a név) is hagyományosnak mondható, másrészt, a metszettel együtt, mindez éppen a szerzői név megalkotásának sajátos módja. Vagyis nemcsak úgy olvasható ez a leírás, hogy 'Adriai tengernek Syrenája' (írta, szerzette), Gróf Zrínyi Miklós (által, műve), hanem inkább így: (az) Adriai tenger Syrenája (nem más mint) gróf Zrínyi Miklós. Az írásmód retorikája a szerzői identifikációs stratégia szempontjából teljesen logikus: a borító teljes egészében a szerző aláírásaként, pontosabban nevének másképpen való írásaként és másképpen való olvasásának ajánlásaként értelhető, amely tehát a hasonló nevű Zrínyi Miklóstól (aki hadvezér, politikus, bán stb.) való megkülönböztető írásmód. Hogy mennyire fontos ez az identifikációs retorika, azt az olvasóhoz szóló ajánlásból láthatjuk. A beszélő itt ugyanis a *Szigeti veszedelem* írásának körülményeiről beszél, vagyis a borítón olvasható 'cím' tehát csak látszólag az *Adriai tengernek Syrenája*, valójában inkább a nevek és a neveken keresztül a funkciók megkülönböztetése, amelyet a kettős, képi és szemantikai módon írt címlap csak tovább hangsúlyoz. A gyűjteménynek így hagyományos értelemben, pontosabban a hagyományos (peritextuális) helyen nincs is címe: név és cím egybejátszatása a nevet (és az ehhez tartozó funkciót) teszi dominánssá. A dolgot bonyolítja, hogy a peritextus más helyein felbukkanó, címként olvasható megnevezések (*Szigeti veszedelem* – *Obsidionis Szigetinae*) is eltérőek. Mindenesetre a szöveghordozó (a könyv és a syrén) csupán *egyetlen* szöveget hordoz, a *Szigeti veszedelem* 'címűt', mivel a peritextusok összessége (címek, előbeszéd, tipográfia, szövegközi utalások stb.) egyértelműen erre mutatnak. Az idilliumok és az orpheuszi énekek az általuk közrefogott eposz szerves részei, tematikusan és szemantikailag is összetartoznak, ezért sincs oldalszámozás és tartalommutató. A Peroratio (amely a dedikációval és az ajánlással együtt a kézirat nyomdába adása után íródott)¹⁵ a szöveg egyedüli explicit szerzői-szerkesztői peritextusa. Amit a cím és az előbeszéd sugall (a szerzői identi-

¹⁵ A kapcsos zárójelben a könyvön javított szavakat jelöltük (pl. a Miklós Miklóssra lett 'retusálva').

¹⁶ ZRÍNYI, 1980. *Utószó*, 8–20.

fikációról), azt a Peroratio egyértelművé teszi: vége a költői munkának, vége a szövegnek, a beszélő visszatér másik nevéhez és másik munkájához/szerepéhez, amelyet a név és a képmás eddig is tartalmazott, de amely az elbeszélés, tehát a poétai funkció (adriai syrén) erejéig háttérben maradt, vagyis a penna helyett ismét a baj vivó szablya kerül a kézbe. A peritextuális helyeken az oráció szabályainak megfelelő szövegek vannak, nevükben is őrizve a bevezetők retorikus jellegét. Az előbeszéd egy sor hagyományos, a bevezetőkre jellemző kliséelemet tartalmaz. Többek között ilyen a nagy elődök felemlegetése, Homérosz neve, egyfajta beszédaktusként, már önmagában jelentőségteljes. A munka keletkezésének leírása (egy tél), amiről tudható, hogy nem teljesen igaz – vagyis a referenciálisnak elgondolható területen a szerzői beszéd identifikatív figurái is megjelennek. Továbbá annak deklarációja, hogy a szerző valójában nem költő, hanem csak hazájának kíván használni a verseléssel (ehhez képest érdekes a címlap és címlapkép játéka). A mentegetőzés, miszerint 'a nagy Homerus is elalszik néha', és hogy 'minden javítás nélkül' valóak a szövegek, amit majd a bírálatoknak figyelembe kell venniük. Direkt olvasási ajánlasként bukkannak fel az előbeszédben az architextusok (*Iliász*, *Aeneis*) és különféle műfaji kódok ('Fabulákkal kevert história', 'Horvát és olasz krónikák', 'török elbeszélések', 'irtam szerelemről is').

Összességében számos olvasási ajánlásra lelhetünk a peritextusokban, amelyek közül csak egy az eposzé. Az *Obsidionis Szigetianae*vel jelzett helyen kezdetét vevő eposz nehezen képzelhető el az *Adriai tengernek Syrenaja* többi szövege nélkül. A Syrén, úgy tűnik, az összes énekét elénekli egyszerre – poétai opera omniaként, nemcsak egybegyűjtve, de össze is kapcsolva azokat – akár egy bokrétát.

¹⁷ V. ECSÉDY, 1999. 286–294.

Peritextualitás a századvégen

A 18. század végéig (vizsgálandó időszakunk virtuális kezdetéig) a versgyűjtemények peritextuális jellemzői alig változtak, még ha az identifikációs retorika Zrínyihez mérhető játékára ritkán akad is példa.¹⁷ A peritextusok és a szöveg(ek) határa az oldalszámozás szempontjából például a maihoz hasonló. A peritextusokat tartalmazó oldalak vagy nem kapnak lapszámot, vagy ha mégis, akkor római számozást, és/vagy (ami gyakoribb): grafikai jeleket (mintákat), amelyek (önmagukban is és) az eltérő számozással is variálódhatnak, nemcsak a peritextus-textus határát jelezve ezzel, de a peritextusok között is differenciálva. Az őrszók helyenként (az oldalszámozás mellett) még felbukkannak, de a szövegegységeket, illetve azok határait továbbra is az eltérő címléírások jelzik. A (tartalom)mutatók használata esetleges és változó: nem mindenhol találni (az oldalszámozás ellenére), és ha van is, nem feltétlenül az oldalszámok (hanem például a fejezetcímek és -jelek) alapján mutatnak, illetve lajstromoznak. Itt kell megemlíteni azt is, hogy az egykorú könyvkötészeti gyakorlat miatt (néha több különféle munkát is egybekötöttek) a meglévő tartalomjegyzékek sem pontosak. A címléírások szemantikai és tipográfiai megoldásai (vagyis a domináns peritextusok és azok helyei) 16. századi példánk óta alig változott: általában az egész belső (barokk, majd rokokó) címlapot betöltő, a tipográfiával (betűnagyság és vastagság) differáló leírásokkal találkozhat az olvasó, cím–alcím–szerző–kiadó (impresszum) sorrendben, mottókkal, metszetekkel és rajzokkal (amelyek témája általában vagy a szerző és/vagy a poézis attribútumai), és természetesen ajánlásokkal (a mecénáshoz), illetve előljáró beszédekkel.¹⁸

Az, hogy a kéziratnak (még) nem, de a szöveghordozón megjelenő textusnak előbeszéde(ke)t kell kapnia, a 18. században is kötelező gyakorlat – a modern episztémét megelőzően éppen ez a peritextualitás jelenti a legtöbb problémát. A „Poéták Ajánló-

¹⁸ V. ECSÉDY, 1999. 286., 293., és CHARTIER, 2000. 309–315.

levelet írnak” – a mecénások pedig nem válaszolnak rá. „A’ KÖNYVÍRÓ Előbeszédet tsinál” – az olvasók pedig azt soha sem olvassák, olvashatjuk az ironikus összegzést Csokonai *Dorottya*jának ’előbeszédében’. „*Tehát először is bevezetést kell mondani a beszéd kezdetén*” – ez a *kell* (Platón *Phaidrosz* című dialógusában¹⁹) a retorikai eszköz kanonikus státusának megerősítése mellett hosszú ideig cinikus módon rázza le magáról a funkció értelmezésére irányuló kérdéseket. A bevezető mint előírás (és nyűg), a *helyes írást* hordozó könyv elterjedésével válik problémássá: bármiféle könyv íródjék is tehát, előbeszédet kell elé készíteni, aminek a maga helyén, vagyis a ’kezdetben’ kell lennie. A 18. század végén az ’Előjáró beszéd’-nek nevezett peritextuális szövegek kapcsán mindez még mindig ’megoldatlanul’ van jelen. A könyvek elé írt bevezetők annak ellenére maradnak beszédközpontúak, alapvetően a beszéd eme részének hagyományos retorikai megnevezéseivel érvényben (előszó, előbeszéd, vagy *Préfáció*), hogy tulajdonképpen már a szókratészi szempontok sem tettek a meggyőzés-koncepció szempontjából igazi különbséget az adott tárgy írásos kifejtése vagy szóbeli előadása között.²⁰ A retorikák minden esetben kitérnek a bevezető funkciójára, több-kevesebb hasonlósággal. A beszéd számára Arisztotelész még így határozza meg a bevezetőt: (1) „A bevezetés a beszéd kezdete ugyanúgy, mint a prológos a költészetben és a nyitány a fuvoladarabban.” (2) „Mert mindezek kezdetek, és úgyszólván utat készítenek ahhoz, ami következik.”²¹ A bevezető tehát utat készít: felsorakoztat, kikövez (*partitio*) és csalogat (*captatio benevolentiae*). A könyvkiadás elterjedésével a bevezető hagyományos funkciója szükségszerűen megváltozik: a könyv specifikuma számos, a beszédre nem jellemző írásos nyomot visel magán, a cím, a szerző neve (névhasználat), a megjelenés és a kiadó, az idézetek, a metszetek mind-mind olyan járulékok (nyomok), amelyek a beszéd során korábban nem bukkantak fel, és amelyek megváltoztatják az (elő)beszéd jellegét és funkcióját. A könyv előterében helyet kapó előbeszéd és társu-

¹⁹ PLATÓN, 1994. 266 D

²⁰ Vö. TAYLOR, A. E., 1997., 443.

²¹ ARISZTOTELÉSZ, 1982. III, 14. 1414b 14skk.

lásai immár nem csak a tárgyra vonatkozóan 'kell' hogy utat készítsenek, hanem magát a könyvet, mint tárgyat is szegélyezik majd, 'elősegítve' (a szerzőre, műfajra, témára, tárgyra vonatkozóan is) a könyv helyének kijelölését a könyvtárban. A funkciómódosulás és a feladatok jellegének megváltozása miatt az előbeszéd mint bevezető már nem egyértelműen a könyv *kezdeté*, azaz *hozzátartozó* része, hanem egyre inkább *rajta kívüli*, tőle függetlenedő valami. Jó példa erre az előszó és ajánlás megjelenése, amely a hagyományos bevezető funkcionális megkettőződéséként értelmezhető,²² vagy az előbeszédek éré sorozatos kritikák, amelyek szerint azok immár se utat nem mutatnak, se nem csalogatnak, hanem magáról a szerzőről beszélnek. Az előbeszéd, ha úgy tetszik, függetlenítette magát (éppen a könyv miatt) eredeti funkciójától, és immár nem tárgyról, hanem magáról beszél, az olvasó számára érdektelenül. Az előbeszédek defunkcionalitása valójában az *autorizáció* dominanciáját jelzi: a *szövegHITELESÍTÉS*t (a textusok rögzítése, egyetlen változat kialakítása, mivel azok ekkoriban a kézírással másolások következtében folyton megsérültek²³), és a *jelentőségadást* (poétikai és szerzői értelemben egyaránt). Miközben megőrződik a praefatio (*Préfaces*) beszéd- és hangközpontúságának retorikus jellege,²⁴ mindez deklaráltan (egyéb, a nyelvi-poétikai-szerzői identifikációval együtt) a könyvön belül, de nem a könyv textusaihoz tartozóan történik. A *Syrenaia* kapcsán már láthattuk azt az általánosnak tetsző gyakorlatot, hogy a szerzői-szerkesztői peritextusok három, az alkupozíciót leginkább befolyásoló szemantikai eleme (a Dedikáció, az Olvasóhoz szóló ajánlás és a Peroratio) a kézirat elkészülte és a megjelenés közötti időben jön létre, ott és akkor, ahol és amikor a szerzői identifikációhoz a leginkább adottak a feltételek.

Mivel a peritextusok többnyire *referenciális*, azaz a valóságra vonatkozó, formális funkciót láttak el (többnyire így olvasták és így írták ezeket), természetes és korlátozásoktól mentes teret adtak a szövegek apropóján felmerülő kérdések tárgyalá-

²² SZABÓ G.-SZÖRÉNYI, 1988. 33-34.

²³ CHARTIER, 2000. 316-317.

²⁴ ORBÁN, 1994. 177.

sához is. A 18/19. század fordulóján a (versgyűjtemények) peritextusainak helyén az előbeszédben volt mód leginkább arra, hogy a szerzők kifejtsék poétikai, prozódiai, verstani nézeteiket, hogy vitázzanak vagy reflektáljanak az őket illető megjegyzésekre. Ha úgy tetszik, az egykorú diszkurzusok, másrészt a szerzői konstrukciók és olvasási ajánlások fórumai voltak.

2. Peritextuális retorika

Identifikáció és olvasási ajánlás

A para- és peritextúra szálainak további bogyoztatása helyett célszerűbbnek tűnik egy saját játéktér kialakítása: azaz a választott tárgy (versgyűjtemény/bokréta) sajátosságait figyelembe vevő peritextualitás (a bokréta és annak kötése) működtetése. Mi volna tehát az, amit peritextuális retorikának nevezhetnénk, illetve: hogyan és mire volna használható mindez egy történeti elbeszélés számára?

A választ néhány megszorítással kell kezdenünk: elbeszélésünk tárgyai mégsem szimplán a versgyűjtemények, hanem a publikált, szöveghordozóval rendelkező, egyszerzős versgyűjtemények, illetve azok peritextusai. Általában (de nem feltétlenül és minden esetben) egy adott szerző első kötetének első kiadása. A mennyiségi és az időkeret is szükségképpen önkényesen kijelölt: hagyományos korszakolással a magyar klasszika és romantika határvidékén, nagyjából a 18/19. század fordulóján megjelent gyűjteményekről lesz szó. A megjelenési időpontokat tekintve az első gyűjtemény 1777-ből, az utolsó pedig 1819-ből való – a teljesség igénye nélkül. Elvileg egy versgyűjtemény (mint szöveghordozó) minden peritextusa érdekelhetne bennünket, de persze ez még így is nagyon sokféle szöveget (és változó környezetet) jelentene. Másrészt az anthológia eredeti jelentése alapján értett újraolvasás és újraírás (mint válogatás és mint elrendezés) valamennyi mozzanata sem jöhet szóba. Példá-

ul a *kiadó* mint vállalkozó *nyomdatulajdonos* (és *szedő*, és *könyvkötő* stb.) szövegeit (a nyomda neve és helye), és nem szövegszerű megnyilvánulásait (betűtípus, ornamentika, szedés, tördelés, kötés és helyesírás, központoszás) – egyszóval a poligráfiai eljárás hermeneutikáját szóba hozó kérdések sem, amelyek egy egész könyvet igényelnének. De a *kiadó-szerkesztő* ténykedését sem vizsgáljuk, vagyis azt, ahogyan egy élő vagy holt szerző szövegei újraolvasódnak (kiválogattatnak) és újraíródnak (korrigáltatnak). Gondoljunk itt a Révai Miklós vagy a Kazinczy Ferenc által szerkesztett és kiadott gyűjteményekre.²⁵ Nem vizsgáljuk a *cenzor* törléseit sem (az 'elhallgatás – elhallgattatás' alakzataiként), mint ahogy a szerzőtől vagy az olvasó(k)tól származó bejegyzéseket, az értékelő megjegyzéseket, aláhúzásokat, (a nyomdahibái) javításokat, saját mutatókat sem. Ha mindezeket leszámítjuk, még akkor is ott vannak a metszetek, képek, rajzolatok, előfizetői jegyzékek, amelyek praxisa és metaforikája (a nyomdák és a könyvkötészeti kérdések) szintén külön tárgyalást igényelne.²⁶ Ami mindezek után marad, az a szerzői-szerkesztői funkcióhoz köthető megnyilvánulások még mindig szép és leginkább nyilvánvaló száma. Az egyértelműek, mint az előbeszédék és ajánlások, és a kevésbé egyértelműek, mint például a belső címlap, rajta a címleírások és a szerzőre vonatkozó információk, illetve ezek írása. Ez utóbbiak némiképp határesetnek számítanak, mivel a kiadói funkciók (nyomdatulajdonos és/vagy szerkesztő) jelenlétével is számolhatunk, vagyis egyfajta előzetes megállapodással vagy elfogadással. Ha abból indulunk ki, hogy ezek a peritextusok (és helyek) tartalmazzák (már ekkor is) hagyományosan és kanonizáltan, elsődlegesen és viszonylag nyilvánvaló módon az olvasáshoz való ajánlattétel elemeit, illetve a szerzői identifikációs figurákat, akkor ez is eléggé gazdag terület egy vizsgálódás számára. Egyszóval a versgyűjtemény peritextusaiból elsődlegesen csak azokra figyelünk majd, amelyeknek a szerzővel és a gyűjtemény olvasásával kapcsolatban egyértelmű jelentés tulajdonítható. Ha még pontosabban akarunk lenni, akkor lényegében nem is a peritextus érde-

²⁵ MEZEI, 1998.

²⁶ V. ECSÉDY, 1999. 257–263.

kelhet bennünket, hanem azok funkcionalitása: ahogyan közrejátsszanak a szerzőről alkotható elképzelések és az olvasási stratégiák alakításában. Visszatérve egy korábban tett kijelentésünkhöz, miszerint „peritextuális retorika alatt lényegében az alkusznak (szerző) tulajdonít(hat)ott, az alkuszituációt látszólag leginkább domináló retorikát értjük majd: azt *aki és ahogyan itt beszél*, és azt, *amit és ahogyan az olvasó számára itt kínál*” – talán érzékelhető, hogy erőteljesen retorikai jelenségekről lesz/van szó. Éppen ezért módszertanilag is a retorikai olvasat hatékonyságában hiszünk, azaz a peritextusokra mint olyan retorikai teljesítményre tekintünk majd, amelyek (sajátos helyzetükből adódóan) leginkább az ide köthető, itt egyedülálló módon megjelenő ’szerzői beszéd’-del, illetve ehhez hasonlóan az ’olvasási ajánlások’-kal kapcsolatban válnak kérdezhetővé – a pragmatikai (beszéd) szituáció retorizáló szöveghelyeiként. Végző soron a „Ki – Hogyan – Mikor – Hol – Miért – Miről – Kinek beszél?” kérdései és az ezekre adható válaszok tematizálják elbeszélésünket. A szöveg egésze és a paratextusok révén létrejövő ’olvasási paktumnak’ arról a helyéről és azokról a figuráiról van szó, amelyek az alkupozíciót leginkább meghatározzák, vagyis azt, hogy mit és hogyan kínál a minta szerzői-szerkesztői retorika az olvasó, pontosabban mintaolvasója számára (→ *A megszólított olvasó*). A szöveghordozó peritextusainak retorikája ebben az értelemben (mint elemezhető, értelmezhető teljesítmény) a szerzői-szerkesztői funkció megnyilvánulása, az újraolvasás és újraírás nyoma. A pragmatikai szituációban mindez az olvasásra (a műfaji paktumra) és a szerzői konstrukcióra tett ajánlatként érthető, egyszóval az ajánlattevő és az ajánlat alakzataként.

Elbeszélésünkben a (vers)gyűjtemények peritextusai kapcsán folyamatosan két, a retorikai szituációt és az alkalmazott retorika funkcionalitását tisztázó kérdésirányt igyekszünk fenntartani. Az első a „*Ki beszél?*” kérdése, azaz ki, hogyan és miért beszél? Ezt összefoglalóan a peritextuális retorika szerzői identifikációs retorikájaként gondoljuk el. *Szerzői identifikációs retorikán* a peritextusokra korlátozódó, a szerzői-szerkesztői funkció itt megnyilvánuló önértelmező, önkonstruáló figuráit értjük. A szerzői név használatát, annak írását (mint szemantikai) és

írásmódját (mint epigráfiai), illetve a névhez kapcsolódó beszélő beszédmódjait az előbeszéd(ek)ben. A szerzői identifikációs retorika egyfajta (peritextuális) ön-konstrukció: az ahogyan valaki 'önmagáról' mint szerzőről szerző-szerkesztőként beszél, ahogyan magát mint beszélőt, azaz szerzőt a hallgató (olvasó) számára (mintaszerűen) beállítani kívánja.²⁷ A (minta)szerkesztői stratégia megnevezéssel a gyűjteményt létrehozó eljárás egészét illetjük – pontosabban azt, amit olvasóként annak vélhetünk, míg (minta)szerkesztői retorikán azt, ami a peritextusokban (olvasatunkban) megjelenik. Az ajánlattevő szerző-szerkesztő a szerző-elbeszélő-hős közé beékelődő retorikai teljesítményként (is) érthető, amely teljesítmény nyilvánvaló módon különíthető el (teoretikusan is) a szerzői funkció egyéb módozataitól. A szerzői név, illetve az e névvel jelzett beszéd magában a szövegben (a kivételekről most nem beszélve) nem tér vissza. Az értelmezés számára a peritextus olvasása és a szöveggel való kapcsolatának vizsgálata sajátos módot ad arra, hogy a szerző-elbeszélő-hős viszonyáról képet kapjon. A szerzői identifikációs retorika a paratextusok (a peri- és epitextusok) és a szövegek egésze révén (meg)konstruálódó szerzőséggel, azaz *szerzői identifikációs stratégiával* szemben (amin a szerzői 'képet' a szerzői megnyilvánulások által építő eljárások összességét értjük) a peritextusokra lokalizálódó szűkítés, a stratégia itt megnyilvánuló része. Az identifikációs stratégia, vagyis általában a szerzőség kérdései nem zárhatóak ki problémátlanul a peritextusokra korlátozódó vizsgálatból, mivel a paratextuális jelenségek demarkációs nehézségei itt is felbukkannak. Nemcsak arról van szó, ahogyan például a szerzői név beleíródik a címbe, de az epitextusokra (pl. korábbi munkákra) vonatkozó gyakori önreflexiók megnyilvánulások is zavart kelthetnek.

Elbeszélésünk második kérdésiránya a „*Miről beszél?*” kérdéséhez kapcsolható. Vagyis: mit, miért és hogyan ajánl az olvasó számára a minta(szerzői)szerkesztői retorika ezen része, hogyan nevezi meg magát a gyűjteményt, milyen olvasási stratégiákat kínál fel direkt és indirekt módon, milyen azonosítható (a versgyűjtemény 'megformálását' tekintve) hagyományhoz kap-

²⁷ Vö.: ISER, 1994². ECO, 1995.

csolódik, végső soron azt, ahogyan maga a szerző-szerkesztő olvassa (olvashatja) újra szövegeit, illetve azok egészét, a gyűjteményt. Ezt összefoglalóan a peritextuális retorika *olvasási ajánlásaként* értjük. Egész pontosan a peritextuális retorikának a műfaji-olvasási paktumra vonatkozó, ajánlattevő figuráiként. Azaz a 1. *hogyan olvasson (az olvasó)*, és a 2. *hogyan olvas (a szerkesztő-szerző)* kérdéseit vizsgálhatjuk. Mindezt az újraolvasás és újraírás implicit és explicit figuráiként, a (minta)szerkesztői *stratégia* részeként értve. Az olvasási ajánlás tehát a gyűjtemény szövegeinek és a szövegek egészének olvasási stratégiájára való egyoldalú ajánlattétel – 'befolyásolás'. Ha ez az érdekeltség nem állna fenn az ajánlattevő szerző-szerkesztői retorika részéről, akkor ezek az ajánlások sem lennének. A szerzői paktumhoz, azaz az identifikációs stratégia olvasói recepciójához hasonlóan a *műfaji paktum* a szövegek és a paratextusok egésze révén az olvasás temporális és dialogikus jelenségei között konstruálódik. Ehhez képest az *olvasási ajánlás* – egyoldalú ajánlatként – a peritextusokra korlátozódik. Az ajánlat többnyire egy *műfaji kód*ból (pl. tematikus cím – *Lilla* –, és rématikus [al]cím: *érzékeny dalok*), és az ebből 'következő', ehhez köthető olvasási stratégia anticipálásából áll, továbbá az ezeket pontosító, magyarázó, ezekre reflektáló *direkt* (előbeszéd – szemantikai) és *indirekt* (szemantikai: idézet, mottó, nem szemantikai: képek, tipográfia, szövegtagolás) peritextusokból. Az olvasási ajánlás nem arról árulkodik, hogy ténylegesen hogyan is olvasta az egykorú olvasó a gyűjteményt, hanem arról, ahogyan szeretne volna, ha olvassa – a (minta)szerkesztő szerint a (minta)olvasó.

Összességében tehát a szöveghordozó és a szöveg peritextusai közül csak azokat vesszük figyelembe, amelyek a szerzői identifikációs retorikával és az olvasási ajánlásokkal hagyományosan és kanonikusan összefüggésbe hozhatóak. A szöveg szerzői-szerkesztői újraolvasásának és újraírásának a peritextusban megjelenő retorikájáról beszélhetünk, egyszerűen arról, ahogyan egy szerző 'láttatni kívánja magát' és ahogyan 'olvassa/olvastatni kívánja' művét. Mindkét kérdésirány egyik közös eleme a feltételezhető hallgató/olvasó. Ki a megszólított olvasó, hogyan szólítja meg, hogyan beszél hozzá, milyen beszédssituációt teremt ezzel. A megszólított, illetve a megszólítás(ok) által (is) konst-

ruálódó olvasóról (mint hallgatóról) van tehát szó, azaz a beszélő (és ajánlattevő) ideális befogadójáról, arról, aki mintaolvasóként érti el és alkalmazza majd a peritextuális retorika ajánlásait és figuráit.

Mind a szerzői identifikációs retorika, mind az olvasási ajánlások (az *Első részben* tárgyalt anthológiához kapcsolódva) a peritextusoknak az újraírás és újraolvasás során megnyilvánuló retorikai figurái. A kézirat nem csupán sokszorozódik, hanem egy olyan hordozóra kerül, amely újfajta peritextusokat kíván, és ahol a különféle peritextusok újfajta környezetet teremtenek számára – pontosabban az olvasás számára ez a környezet lesz az elsődleges, kéznél való, éppen a szöveghordozó xeroxáltsága és ebből adódó publikussága miatt. A kézirat autorizálódik és sokszorozódik a könyvvel, a poligráfiai folyamat jeleivel együtt, másrészt ez a mozzanat arról is szól, ahogy a szerző a nagyobb nyilvánosság előtt (kénytelen) dönteni egy sor kérdésről: a nevről, arról, hogy kihez és hogyan beszél majd, ki lesz a megszólított, (minta)olvasója, illetve az olvasási ajánlásokkal indokolhatja és befolyásolhatja szerkesztői munkáját. Pontosabban az újraírásra hívja majd fel a figyelmet, arra, ahogy szerkesztőként maga olvasta és írta a gyűjteményt. Közvetve saját olvasási módjaira utal mindezzel, saját olvasási stratégiáit kínálja fel saját (minta)olvasójának. A peritextuális retorika tehát a gyűjtemény újraolvasásának és újraírásának nyomait vizsgálja, azt amit/ahogy a (minta)szerkesztői narratíva a peritextusokban művel.

Korlátozott analízis

Hogyan, miként és mire használható a peritextusok, illetve azok retoricitásának módszeres vizsgálata egy (irodalom)történeti elbeszélés számára?²⁸ Kérdés persze, hogy milyen is legyen – lehet ez a történeti narratíva. A szerkesztői funkció nyomaiként értett peritextuális alakzatok történeti hasznosíthatósága (leszá-

²⁸ SZAJBÉLY, 1985.

mítva azt, hogy forráshelyekről van szó, ahol a korszak sajátjaként számos korabeli poétikai, prozódiai stb. kérdés kapcsán pontosíthatja tudásunkat)²⁹ mind a recepciótörténet, mind a diszkurzusanalízis és kánonképz(ő)és szempontjából csupán korlátozott, illetve közvetett eredménnyel járhat. Már amennyiben egy szöveg olvasástörténetben elfoglalt helyének kijelölésekor a peritextuális retorika 'mindössze' a '(szerzői)szerkesztői (újra)olvasást' és 'újraírást', illetve identifikációt (a szerzőségnek, mint a peritextuális retorikában megnyilvánuló, ott rekonstruálható funkciónak a változását), illetve az ezáltal konstruálódó mintaolvasói elvárásokat ('a mintaolvasót') teszi beláthatóvá.

Amikor Jauss a peritextusokra támaszkodik recepcióesztétikájában,³⁰ a peritextusok rekonstruálható olvasói recepciója jelenti a vizsgálat tárgyát: ahogyan egy kortárs olvasó fogadja, értelmezi, végső soron használja – olvassa a szövegeket. Esetünkben a recepció csak egyetlen olvasóra koncentrálhat, az elvárásoknak az innét rekonstruálható horizontjaira reflektálva – ami igen kevés. Vagy esetleg arra, ahogyan a (minta)szerző-szerkesztő olvassa saját (és esetleg mások) szövegeit mint gyűjteményeket – ami már érdekesebb és árulkodóbb jelenség. Az olvasási ajánlás, vagyis ahogyan a peritextus olvastatni kíván, elébe menve, alakítva vagy éppen megfelelően az ezekből is kikövetkeztethető elvárásoknak, indirekt módon utalhat az egykorú olvasói elvárásokra, illetve a peritextusok funkcióértéseire is. Arra a kérdésre azonban nem, hogy kik is olvastak verseskönyveket a 18. század végén, hogyan tették azt, vagy éppen mindez hogyan helyezhető el a korabeli nyilvánosság szerkezetében. A peritextusok retorikájának vizsgálata inkább egy jól körülhatárolható területen kíván kérdéseket feltenni arra vonatkozóan, hogy milyen is legyen a 'helyes mű' mint verseskötet, hogyan is kívánják olvastatni a szerzők a művüket, milyen olvasókat kívánnak maguknak, és milyen is a jó poéta mint szerző és mint szerző-szerkesztő, azaz bokrétakötő. A peritextusok ilyen és ehhez hasonló kérdésekre adott, retorizált válaszokként fogható-

²⁹ SZAJBÉLY, 2001. 56.

³⁰ JAUSS, 1997¹., különösen, 686–707. s.

ak fel tehát az olvasástörténet számára. Mindez, vagyis a helyes mű kánonjának kérdései – egy diszkurzusanalízis hatókörén belül kezelve – talán működtethető volna.³¹

A korszak sajátja, hogy a peritextuális helyeken is folyt a kánonképzés (viták, Kazinczy kánonképző kiadásai), itt is megjelentek a hatalmi praktikák (az olvasókért, a helyes verselésért és prozódiaért), a kizárás és a befogadás, a diffarmálás és izolálás figurái. Ha a klasszika diszkurzusainak 'teljes' leírására ez a terület nem is ad korlátlan lehetőséget, a főbb diszkurzusokat nagyon is jól láthatóvá teszi, vagy inkább modellálhatja azokat, mivel az alapvető dichotómiák és beszédmódjaik itt is megragadhatóak – mi több, esetleg nem csupán differenciálhatóak, de egy másféle dichotómia-konstrukció létrehozásához is hozzájárulhatnak.

A dolgot könnyíti és/vagy nehezíti az, hogy a diszkurzuselmélet nyitva hagyja a kérdést, hogyan is lehet pontosan leírni egy irodalmi diszkurzust.³² A versgyűjteményi diszkurzus esetében olyan gondolkodás és argumentációs rendszerről lehetne szó, ahol a közös beszéd tárgy a 'helyes mű' volna, azaz az olvasókat leghatékonyabban befolyásoló diszpozitíva. A szinkron vizsgálati módszer a klasszika episztémájének különféle egyidejű diszkurzusainak vizsgálatával kölcsönhatásukban és összefonódásukban tekintené át a szövegek összjátékának mechanizmusait és struktúráit, elsősorban a peritextusokban, domináns differenciákat keresve. Elképzelhető, hogy a diszkurzusok – a helyes mű (versgyűjtemény) kérdésére adott válaszokként – olyan dichotómiákban profilizálódnak, amelyek a haszonelv versus gyönyörködtetés egymást diffarmáló *deklarációi* helyett a helyes mű kérdésére adott válaszokként a különféle versgyűjtemények, mint eltérő *figurák*, végső soron, mint eltérő diszkurzusok állnak szemben egymással.

Mi a költő dolga és milyen a tökéletes versgyűjtemény? A kérdésre adott eltérő válaszok: úgymint az eltérő identifikációs retorikák (→ *Bokrétakötők*) és eltérő gyűjteményes figurák és

³¹ FOUCAULT, 2000.

³² HIMA, 1999. 87–96.

olvasási ajánlások (→ *Bokréták*) lennének ennek a diszkurzus-analízisnek a tételei. A klasszikus episztémé különféle diszkurzusai közötti 'átjárás' 'hídját' egy Horatius-szöveg, pontosabban annak egy mondata, mint bárki által kisajátítható kijelentés (*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*) képezheti, amit folyton-folyvást kiragadtak és idéztek, transzparens módon tüntetve fel a különféle gyűjtemények peritextusaiban. A különféle diszkurzusok egyazon citátumot persze saját életviláguk, látásmódjuk, poétikai törekvéseik, az irodalomról, annak funkciójáról, az olvasóról és a poéta feladatáról stb. vallott eltérő nézeteik alátámasztására használták.

Kérdés, hogy közelebb vihet-e a peritextuális vizsgálat a klasszika és a romantika, illetve a klasszikus és romantikus olvasás és szerzői magatartás egyidejű különbségeinek, átmenetének megértéséhez. A *Lilla*, *A' Kesergő Szerelem*, Berzsenyi 1813-as és 1816-os versgyűjteménye jól észlelhetően mutatja azokat a 'hajszálrepedéseket', amelyek a magyar irodalomra ekkoriban leginkább jellemző klasszicista normarendszer változása felé mutatnak. Csak egyetlen, talán a legismertebb példát említve: azt, ahogyan a *Lilla* 'megoldja' a regény problémáját, vagyis éppen a peritextuális retorikai ajánlás közvetítette olvasási stratégia által; azt, amiért a *Lilla* éppen a regény problémájára reflektál, és nem a versgyűjteményre – vagyis bizonyos olvasói elvárások miatt; végül azt, hogy milyen (melyik) az a regény, amely ezzel olvashatóvá válik? Elmondható, hogy tartósan sem a *Lilla* által alkalmazott peritextuális retorika, sem a regény és a versgyűjtemény olvasási stratégiáit egyszerre lehetővé tévő szövegmodell nem talál folytatókra. *A' Kesergő Szerelem*, a *Lilla* vagy Berzsenyi verseinek fogadtatása viszont ezzel éppen ellentétes. Kicsit sarkítva: ha úgy tetszik, a korabeli versgyűjtemény 'műfaji normáinak', vagyis a helyes rend egyik diszkurzusának ellenszegülő szöveggyűjtemények (az általuk kínált újszerű olvasási stratégiáikkal) nem kanonizálódtak, miközben a szövegek hatástörténetileg is meghatározóaknak bizonyultak. Amennyiben a romantika szövegei – pontosabban a romantikus olvasás által jellemezhető diszkurzus felől tekintünk minderre, nagyon úgy tűnhet, hogy a klasszicizáló (allegorikus) olvasással 'kevésbé differenciáltan' olvasható versgyűjtemények, mivel az általuk kínált

(‘többértelmű’) paktum-szituációban a vártnál nagyobb terhet róttak a befogadóra, inkább mozdulnak el a romantikus irodalom (romantikus olvasás) irányába, mint maguk a versszövegek. A kérdés az, hogy a fentebb említett gyűjteményes formák mint figurák, a klasszika episztémájén belüli diszkurzusok eltérő beszédmódjaiként írhatóak le, vagy inkább különálló, a *prodesse/delectare* deklarációt hagyományosan figuráló gyűjteményes formákkal szembehelyezkedő, azokat diffarmáló diszkurzusként.

3. Poéták és tákolmányok

A klasszika diszkurzusainak a peritextuális retorikára (← *Peritextuális retorika*) alapozódó leírása előtt megkerülhetetlen feladatnak tűnik annak vázolása, hogy hagyományosan mit is tekintenek ekkoriban a ‘költő feladatának’ (milyen a jó poéta), illetve milyennek képzelik a ‘helyes művet’ (könyvet), amellyel a poéta hivatását a legcélszerűbben képes szolgálni. Mindehhez vezérfonalul egy olyan kijelentést (mondatot) választottunk, amely egy adott helyen és időben valóban elhangzott. „*Aut prodesse volunt aut delectare poetae / Aut simul et jucunda dicere vitae*” (Horatius, Pisokhoz írt levél). A kijelentést a legtöbb versgyűjtemény peritextusában, szó szerinti idézetként vagy erre való utalásként megtalálható, egyfajta, a költői hivatásról és a poézis funkciójáról szóló deklarációs sor részeként (vagy transzparensszöveggént). Olyan ismert és közös hivatkozási alapról van szó, amellyel kapcsolatban a deklarációk között igazán nem differenciálhatunk, miközben a deklarációhoz tartozó figurák (vagyis a „helyes mű” és a „poétai hivatás” ’hogyan’-jai, azaz a versgyűjtemények formája, elrendezése, illetve a szerzői-szerkesztői identifikációs figurák [← *Identifikáció és olvasási ajánlás*], a név írása és a beszélő beszédmódja) a kijelentés rögzíthetősége, azaz eltérő interpretációk felé mutatnak. Amennyiben a közös beszéd tárgyát a ‘helyes mű’, azaz a helyes versgyűjtemény adja, akkor a beszéd tárggyal kapcsolatos figurák (→ *A ’helyes rend’ diszkurzusai*) közötti differenciák, a róluk gyűjthető pozi-

tívumok alapján ('ki és hogyan figurál'), lehetővé tehetik a hasonló beszédmódok egybekapcsolását és az egymást diffarmáló jelenségek diszkurzív dichotómiaként való leírását. A továbbiakban megkíséreljük a hivatás és a mű kérdéseire adott válaszok felvázolását, a (re)konstruált hagyománnyal együtt, majd egy erre alapozódó diszkurzus leírását.

A poéta hivatása és a helyes mű

Először is röviden a horatiusi művészetelmélet két (egymással összefüggő) kérdésének felvázolására lesz szükségünk. Az első a *De Arte Poetica* (a továbbiakban AP)³³ mimészis-értelmezése. Ernesto Grassi szerint az AP nem az arisztotelészi és nem is a platóni értelemben ismeri el a művészet lényegének alapjául szolgáló mimésziszt. „Horatius számára a mimészis egyenesen a természetre irányul, a megtapasztalható dolgok látható valóságára.”³⁴ A határokat a természet jelöli ki a költő számára, mindaz, amit ezek a határok átfognak, sajátos lényeggel rendelkezik, „amit a költőnek meg kell ismernie és figyelembe kell vennie”. Az a mű, amely ellentmond ennek a természetnek (mondjuk csak nevetésre ingerel vagy csak bölcsekedésre késztet), sikertelenségre van ítélve. Az AP éppen ezért nem a művészet (= a festészet és a költészet egésze) lényegének meghatározásával kezdődik, hanem a sikertelen mű keltette hatással: „elnyomnátok-e – látva barátaim ezt [ti. a Pisok – O. Cs.] – nevetéstek?”³⁵ Mivel a művészet az anyag megformálásaként nem lehet öncél, Grassi szerint az a tipikusan latin-római alapgondolat működik itt, amely a művészetnek a befogadóra gyakorolt hatásából indul ki, így ez határozza meg a művészetek vizsgálatának szempontjait is. A befogadói elvárásokat előtérbe helyező poétika gyö-

³³ HORATIUS, 1961. Ep. lib. alt / III.

³⁴ GRASSI, 1997. 133.

³⁵ HORATIUS, i. m. 5.

kerei a költői funkció eredetéhez vezetnek: „A morális *utilitates* (az érdekek), a *virtutes* (az erények) eredete a *vates*nek az istenihez való viszonyában rejlik, mivel ők voltak az emberi rend első megalapítói, vagyis társadalmi, történelmi feladatot töltöttek be (*Ep.* II. 1., 119.). Mivel a költő szava közösségalapító és közösségre irányul, találónak és érthetőnek kell lennie. A költőnek képesnek kell lennie arra, hogy az olvasót és a hallgatót vagy a nézőt olyan hangulatba ringassa, amelyben az a szavakat fel tudja fogni és el tudja sajátítani.”³⁶ Az emberi közösség szolgálatában álló költő igazából *használni* (*prodesse*) tehát csak akkor tud, ha *megnyeri* befogadóját, „egy sikeres mű ennél fogva a *delectarét* (a *szórakoztatást*) is szolgálja”.

Mind a mimészis, mind a befogadóra tett hatás szempontjából meghatározó a „rend” és az „egység” kérdése. A „rend” mintája ismét a természet a maga elrendezettségében, ami ellentmond ennek, az éppen a rend hiányáról ismerszik meg, azaz elhibázott és sikertelen, mint ahogyan a sikertelen mű legfőbb specifikuma szintén ebben határozható meg. Platón *Phaidrosz* című dialógusában Szókratész Phaidrosz barátjának, Lüsziasznak a beszédét elemezve teszi „minden beszéd” (*logosz*) követelményévé, hogy: „testének olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek: nem hiányozhat feje vagy lába, hanem eleje, közepe és vége kell, hogy legyen, amelyek egymáshoz is, meg az egészhez is odaillenek.”³⁷ Ezzel egybehangzóan vélekedik Arisztotelész *Poétikája* is, amikor egésznek azt nevezi, „aminek kezdete, közepe és vége van”.³⁸ A logikai viszonyt kifejező egység³⁹ („mint egységes, egész élőlény” – 59a21) metafora visszatérő és hasonló alkalmazásai mögött a közös cél megvalósítása érdekében való együttműködés megteremtésének elképzelése áll. Azaz – a szókratészi (élőlény/költői mű) hasonlathoz visszatérve – a fej és láb csak megfelelő egységben (fej-törzs-láb, azaz eleje-közepe-vége) válhat a természet helyes rendjének megfelelő élőlényé. Mind Platón, mind Arisztotelész hasonlatában az egység

³⁶ GRASSI, i. m. 134.

³⁷ PLATÓN, 1994. *Phaidrosz*, 264 C.

³⁸ ARISZTOTELÉSZ, 1997. 50b26.

³⁹ ARISZTOTELÉSZ, i. m. 40.

a rendezettség szinonimája, amennyiben az élőlényt csak abban a formában tartják elképzelhetőnek és normálisnak, ahogyan az ismert előttünk, vagyis úgy, ahogyan az a természet által pontosan meghatározott arányok és mértékek szerint létrejött.⁴⁰ Eszerint (természetes) élőlény nem lehet az, amelynek egysége nem rendezett, mondjuk fejéből nő ki a lába és hasonlók, vagyis a mítoszok és a fantázia csodás élőlényei a valóságban nem fordulhatnak elő. A *Poétika* ezzel egybevágó fikció-fogalma alapján a költő is a valószínűség és szükségszerűség szerint lehetséges dolgokat mondja (vö. 51a39). Az *AP* némiképp módosít ezen: a költő a „Meglévőt s kitalált dolgot kever össze, de úgy, hogy / kezdettől a közép, s a középtől a vég ne hibázzon”,⁴¹ de a rendet illetően alapvetően nem mond mást. Hasonlatával is mintegy a *Phaidrosz* dialógus-példáját idézi: „Ábrázolni, ha lónyakkal kívánna a festő / emberi főt, s tollal tarkázna – vegyítve ezer színt – / innen-amonnan vett tagokat, hogy lent feketés, rút / halban végződnek a felül még elragadó nő / elnyomnátok-e [...] nevetések.” (1–5.) Az „akármibe fogsz, legyen egyszerű, váljon egésszé” (23.) szentenciájával záruló intelem az egész/egység elvárása mellett az egyszerűség (simplex) szempontjával egészül ki. Szókratész a beszéd szerkezetének vizsgálatakor a rend és egység fontosságának illusztrálásaként nem elégszik meg Lüsziasz beszédének elemzésével, érvei között analógiaként jelenik meg egy epigramma is, amely a hibás (retorikailag nem felépített, nem természetes) Lüsziasz-beszédhez *hasonlóan* szintén felforgatott, és amelyet ezekkel a szavakkal kommentál: „Azt nyilván könnyen észreveszed, hogy mindegy, melyik sorát olvassuk elsőnek és melyiket utolsónak.” (264 E):

- (A) Bronzból formált szűz, Midász sírjára ledőltem,
- (B) addig, amíg víz csordul s fák növekednek az égig,
- (C) itt maradok, könnyel siratott síron heveredvén,
- (D) minden utasnak szólok: Midász nyugszik e földben.

⁴⁰ GRASSI, i. m. 132.

⁴¹ HORATIUS, 1989. 150–151.

Mi lehetne Szókratész szerint a helyes sorrend? Az imaginárius világ élőlényei és a természet struktúráját nélkülöző beszéd vagy vers a Szókratész által támasztott egység-koncepció elvárása felől nézve nélküli az alapvető szervezőelveket. A költői szövegben többek között a metrikai szempont (egy sor egy nyelvi egység) teszi kötötté, azaz rendezetté a sorokat,⁴² így talán ez volna a helyes képlet: *DCBA*. Míg ha Lüsiasz beszédét nézzük, ott a felcseréléssel retorikai hatékonysága vesz el a szövegnek, amennyiben Lüsiasz a „végén veszi fel a fonalat: mintegy visszafelé akarja átúszni a beszédet, és azzal kezdi, amit már lehiggadva mondhat egy szerető a kedvesének”. – „Tudod, mi járatban vagyok, és remélem, megértetted, hogy mindkettőnknek hasznára lenne, ha megtörténnék a dolog. Méltányosnak tartom, hogy ne essem el attól, amit kérek, csak azért, mert nem vagyok épp szerelmes beléd. Hiszen a szerelmesek menten megbánják, ami jót tettek, ha vágyuk megszűnt.” (*Phaidrosz*, 240A.)

A rend és egység elvárása, a helyes beszéd mellett (annak mintájára), kiterjeszthető (és kiterjesztendő) nemcsak az egyes költeményre, de akár a „könyv” helyes felépítésére is. A könyvre (liber) vonatkozóan ezt olvashatjuk az *AP*-ban: „tákolmány az a könyv⁴³ is, / melyben, mint lázálomban, kavarognak az olcsó / cafrangok, s hol a láb meg a fej nem tartozik össze” (6–8.).⁴⁴ Vagyis a könyv helyes szerkezete, mint organikus, strukturált egész, szintén a (természetes) élőlényekhez hasonlatos: van feje, lába, eleje és vége, a nagyság és a rend minden követelményének eleget tesz.

⁴² SZUROMI, 1980. 33.

⁴³ HORATIUS, 1989. 328–342.; Verseghy Ferenc itt *Költeményt* fordít, vö. uő.: *Mi a poézis és ki az igaz poéta?* Buda, 1793. 50. Muraközy Gyula pedig verset (vö.: *librum* = HORATIUS, 1961.)

⁴⁴ ARISZTOTELÉSZ, 1997. A rendezettség (egység) kritériuma mellett Arisztotelész a *nagyság* fontosságát is kiemeli: a szépség ugyanis a *rendben* és a *nagyságban* áll (50b35–51a6). A nagyság itt a *szemléltető felől* értendő, aki számára a tárgynak „egy tekintettel jól befoghatónak kell lennie”, se kisebb, se nagyobb nem lehet.

A horatiusi 'helyes mű'

Vegyük alapul Horatius ódáinak gyűjteményét (*Carmina*, i. e. 23), vagyis azt a szerzőt és művet, amely a 18. század végén a leggyakoribb hivatkozási alapja a poézisnek. Érdeemes (egy pillanatra legalábbis) elkülöníteni egymástól a Horatius-szövegek és -gyűjtemények kiadási hagyományát ugyanezek olvasási hagyományától.⁴⁵

A *Carminák* első három könyvének összeállítója valószínűleg maga Horatius volt, vagyis ez a három könyv az ő nevéhez kapcsolható szerzői-szerkesztői narratíva teljesítményeként vált, válhatott értelmezhetővé (← *Identifikáció és olvasási ajánlás*). A többi Horatius-szöveget (szintén könyvekbe szerkesztve) tartalmazó *Opera Omniáról* (ahol is első helyen az Ódák Három, illetve Négy Könyve áll) mindez már nem mondható el. Sőt, elentétben a *Carminák* kiadási hagyományával (a szövegek sorrendjének szempontjából), ahol is az eredeti (azaz Horatiusnak tulajdonított) gyűjtemény változatlansága figyelhető meg, az *Opera Omnia* többi könyveinek sorrendjében már nagyobb a bizonytalanság.⁴⁶ Mindenesetre a különböző műfajú szövegeket tartalmazó könyvek (függetlenül a gyűjteményben elfoglalt és időnként változó helyüktől) kiadási gyakorlata szolgáltatott alapot annak a 18/19. század fordulóján is meglévő kiadási hagyománynak, amely normatív módon, *műfaji és metrikai* szempontok alapján teremtett egyfajta érték-hierarchiát az egyes szövegek között, homogenizálva és egymástól elválasztva a különböző szövegcsoportokat.

A kiadások jellege által meghatározott lehetséges olvasási stratégiák miatt utalnunk kell arra is, hogy a vizsgált időszak magyar irodalmában ennél lényegesen több és más Horatius-kiadás is fellelhető volt. Találkozhatunk teljes magyar és latin nyelvű kiadásokkal éppúgy, mint kompendiumokkal, iskolai tankönyvekben lévő szemelvényekkel, kommentált kiadásokkal (ilyen a Berzsenyi által magasztalt Nitsch-féle kiadás). Édes

⁴⁵ BORZSÁK, 1972. 39–40.

⁴⁶ Erről BORZSÁK, 1961. 17–18.

Gergely például Horatius-fordításának előszavában (→ *Forrásjegyzék*) többek közt az eredeti példányok kevés és drága voltával magyarázza fordításának szükségességét, Verseghy könyvtárában⁴⁷ számos kiadását találjuk, Teleki Imre harmincféle kiadással dicsekszik,⁴⁸ hogy csak néhány, de jellemző példát idézzünk.

A Horatius-szövegkiadások sokfélesége olvasásmódok sokféleségét is jelentette, amely leginkább az ehhez igazodni kívánó szerkesztői narratívák különbségeiben fedezhető fel. A *Carminák* ódákat tartalmazó könyve kapcsán, a *műfaji* homogenitás normatívája mellett, a hagyomány számon tartotta a *keretfunkciót* betöltő szövegeket (a Mecénáshoz, a Múzsához, az Olvasóhoz), illetve (horatiusi) *variabilitásként* értékelte a könyvön belüli tematikai-műfaji kevertséget, amely problémátlanul kapcsolódott egybe a lezártnak és teljesnek értékelt, az életművet reprezentáló *Opera Omnia*val.⁴⁹ Amikor Baróti Szabó Dávid „Deáki módra” írja (állítja össze) gyűjteményét, akkor számára a helyes műnek az a koncepciója a követendő, ahol a szövegek Könyvekbe kerülnek, műfaji értékük megítélése szerinti sorrendben. Virág Benedek és Berzsenyi (az 1808-as kéziratáról van szó) gyűjteményeiben viszont a keretfunkció és a variabilitás elvei játszanak szerepet elsősorban, nem pedig a normatív szövegtagolás. Mindezzel már a kiadási hagyománnyal (is) összefüggő korabeli mintaszerzői-szerkesztői olvasási stratégiák is szóba kerültek, amelyeket most csak az Ódák könyveinek tekintetében veszünk sorra. Eszerint három jellegzetes, egymástól eltérő, de egyidejű, időnként egymást is átható szerkesztői narratívát (re)konstruálhatunk: 1. műfaji, 2. variábilis, 3. tematikus.

1. Az ún. 'műfaji' narratívában a nagyságban kiemelkedő műfajok állnak mindenkor a rangsor élén (ódák), az ennél kisebb műfajok pedig a rendezettség követelményének megfelelően a hierarchia csúcsától lefelé kapnak (időnként változó) helyet a versgyűjtemény építményében,⁵⁰ külön-külön Könyvekben. A pe-

⁴⁷ BERZSENYI, 1976., DEME, 1985.

⁴⁸ KazLev XII. 407.

⁴⁹ HÁSZ-FEHER, 2000. 171–175. Lásd még: ADAM, 1988. 124., CSETRI, 1986. 105–107., MEZEI, 1998. 141–146.

⁵⁰ Az építészet hasonló poétikájáról, GRASSI, i. m. 132.

ritextusokban is többnyire jelzett normativitás ('Deáki mód') nagymértékben megköti a lehetséges olvasási formákat, előítéletekkel látva el az olvasót, hogy hol találja a hasznos (a gyűjtemény eleje – Első Könyv) és hol a szórakoztató verseket (a gyűjtemény vége – Harmadik Könyv). A Könyvekre, különösen a Három Könyvre osztás az antikizáló természet-elv 'eleje-közepe-vége' logikájának is megfelel, azzal a megszorítással, hogy a fő (az eleje, vagyis a tanítás) mindig fontosabb vagy inkább előbbrevaló, mint a láb (azaz a vége, a gyönyörködtetés). A *Carminák* könyvein túl Horatius *Opera Omnia*ja *Epodusokra*, *Satirákra*, *Epistulákra*, ezen belül pedig további *Könyvekre* tagolódik, megfelelve mind a lezárt és kerek egész (minden műve), mind a rendezettség (eleje-közepe-vége, a nagyság, azaz a metrikai-műfaji értékrend) szempontjainak.⁵¹

2. A *variabilitás* az a (minta)szerkesztői stratégia, amely tárgyi (téma) és formai (metrikai) változatosságot kínál olvasójának. Olyan olvasási módot feltételezve, amely egyszerre több, különféle szöveget olvashat egymás után. A tárgyi és a formai kevertség egyszerre szolgálja így a delectarét és a prodesst: a változatosság gyönyörködtet, de a változatosság olyan heterogenitást is jelent, amely arányosan adagolja a tanulságokat (komolyabb versformákkal) is.⁵² Ha a Szókratész által elmondott *Midász-epigrammát* analógiánknak tekintjük, akkor úgy fogalmazhatnánk, hogy a könyv ilyen olvasása, a (minta)szerkesztői stratégiának köszönhetően, elhagyja a műfaji-metrikai kötöttségeit (és ennek egyértelmű jelzéseit, a könyveket), életbe léptetve egy másik szervezőelvet, amelynek lényege éppen a konzisztenciahiányból eredő variabilitás, a részeknek az egész megbomlása nélküli felcserélhetősége. A vers (eltekintve tehát a metrikai kötöttségektől), amelyet Szókratész a Lüsiasz-beszéd analógiájára mint elrettentő példát hozott elő, eszerint olyan szöveg, amely éppen a felcserélhetőség ellenére értelmét megőrző logikájával és könnyed játékosságával ragadhat meg. Akárhogyan variáljuk is a sorokat, azok nem veszítik el értelmüket, a felcseré-

⁵¹ A kiadási és szöveggyománnyról, és a szerkesztés eredetiségéről: BORZSÁK, 1972. 39–51.; uő. 1961. 18.

⁵² Lásd még CSETRI, 1986. 18–20.

lés nem az egység hiányát, hanem a variáció ellenére megmaradó értelem sokszínűségét jelenti:

Minden utasnak szólok: Midász nyugszik e földben.
itt maradok, könnyel siratott síron heveredvén,
Addig, amíg víz csordul s fák növekednek az égig,
Bronzból formált szűz, Midász sírjára ledőltem,

A variációk száma nem végtelen, de az egyes sorok (ABCD) bármilyen kombinációja értelmes szöveget ad. Az egyes szövegek helye az *Ódák*ban, illetve az egyes Könyveken belül változatlan ugyan, de a szövegek egymáshoz való viszonya a befogadóban a változatosság érzését kelti. A szövegek egészének a variabilitást észlelő integratív olvasása oldja meg azt a kérdést, hogyan is lehet gyönyörködtetve használni.⁵³

Itt említhetők meg az ún. *keretfunkció*ban lévő szövegek, amelyek mind a műfaji-normatív, mind a variábilis olvasást kínáló gyűjteményekben felbukkanhatnak. A beszédhez hasonlóan valahogyan el kell hogy kezdődjék és le kell hogy záródjék a gyűjtemény, éppen ezért az invokációs-szentenciózus gesztusok, vagyis az ilyen funkcióba állított szövegek szolgálnak 'keretként'. Ezek többnyire a Múzsához, a Mecénáshoz, az Olvasóhoz, a Nemzethez vagy egymás után mindegyikhez szólnak – és ismétlődnek meg a gyűjtemény végén. A keretfunkció a gyűjteménynek a lezártság és az egységesség érzetét tulajdonítja. Horatiusnál ilyen a *Maecenashoz–Melpomenéhez* páros, a bokréta (versgyűjtemény) látható, leginkább kézenfekvő csomójaként.

3. A *Carminák* harmadik eljárása az, amely bizonyos szövegeket *tematikusan* állít össze és tesz olvashatóvá (esetleg a műfaji-variábilis lehetőségek mellett/között) a gyűjteményben. Több gyűjtemények kapcsán mindez jobban felismerhető (ilyen például a *Lilla* – ahol a cím és az előljáró beszéd jelzi a tematikus szempontokat is), míg a horatiusi „római ódák”-hoz hasonló tematikus csoportosítás egy gyűjteményen belül már kevésbé jellemző. Kivételt Berzsenyi publikált gyűjteményében láthatunk

⁵³ Vö. még: CSETRI, i. m. 18.; MEZEI, 1998. 65.

majd (→ „...*tündér világtükör*...”). Explicit módon a modernitás Horatius-olvasásában találhatunk erre való utalást, (hagyomány hiányában) meglepő „fordulatként”, amely az *Ódák* egyébként „immanensnek” tekintett szövegei közt vesz észre összefüggést, lényegében a szövegek egészének olvasásával. Borzsák István tanulmánya,⁵⁴ ahogyan ma fogalmaznánk, olyan értelmezését adja a *Carmináknak*, amely az olvasás narratív horizontján (a műfaji és variábilis olvasási horizontok mellett) egyes szövegek, szövegcsoportok „mikrovilágát” észleli és értelmezi. A szövegeknek a gyűjteményben elfoglalt helyére, kontextusára úgy reflektálva, hogy az észlelő olvasás után érveket képes felsorakoztatni az ún. „római” vagy a „parádés ódák” értelmezése mellett. Borzsák tanulmánya ugyanakkor nem ad választ arra, hogy milyen történeti olvasót gondolhatunk el ez utóbbi, vagy akár mindhárom (együtt és egyszerre is működtethető) olvasási stratégia kapcsán.

‘Bokréták és bokrétakötők’

A poétai hivatás és a helyes mű kérdései a késő 18. és a kora 19. század versgyűjteményeiben, a *prodesse et delectare* elv jegyében, egymástól nehezen elválaszthatóan vannak jelen. A határokat kijelölő természet a poézisről szóló beszédben (a peritextuális retorika figuráiként) egyetlen, szinte mindenki által (el- és fel-) használt, diszkurzusfüggetlen metaforaként bukkan fel. Ez a metafora, vagy inkább metaforika a *fauna* (élőlény) helyett a *flórát* veszi alapul. A poézis eszerint egyfajta (művelt-műveletlen) *kert*, vagy (nemes-vad) *virágokkal* (és egyéb növényekkel, például fákkal – *silvae*) teli *mező*. A poéta valójában *kertész* és *bokrétakötő*, aki kiválasztja, összegyűjti, majd csokorba, *bokrétába*, *koszorúba* köti, fűzi, rendezi (érett vagy éretlen – a maguk természeti koraiknak megfelelő) lírai darabjait (virágszálaikat –

⁵⁴ BORZSÁK, 1974. 224–238. A tanulmány jegyzetei részletesen összefoglalva utalnak a nemzetközi szakirodalom ezzel kapcsolatos álláspontjaira.

szövegeit), hogy azt (a bokrétát – versgyűjteményt – anthológiát) *áldozatként* mutassa be/helyezze el a Múzsza (az Olvasó, a nemzet) oltárán. A poézis mezejéről csokorba gyűjtött virágoknak (a költeményeknek és a versgyűjteménynek) a Múzsza oltárán való áldozati-tisztelgő bemutatása Gömbös Antal gyűjteményének (*Kemenesi Lyra*) előbeszédében így olvasható: „Ki Hazája / szent Oltárjára / Thymust hint, a' Músák' számára, / Fényes annak áldozatja. [...] Ki töltöm hát zsenge Virágim' / Honnom' Oltárján, 's azokból, im / Músám koszorút fűz rátok. // Bár mezei'k azok nemekre / 'S illatlanok, de emléktekre, / Hímzik Érdem-bokrétátok.” Az áldozat mint (általában közösségi érvényű cselekedetként, a nemzeti/hazai) poézishez való hozzájárulás és ennek rituáléja elvárt szölamokat tartalmaz, hiszen a kanonizáció a kritikus (tudós) olvasótól várható, akit közvetve szintén megszólít: „ha a' Dicsőségben részt nem vesz is, leg alább a' Dicsőknek gyenge hurjain Énekít harsoghassa.”

Ez a fajta metaforika különféle értelemben és funkcióban lelhető fel majd minden peritextusban. (1) A lírai szövegek (virágok), a versgyűjtemény (bokréta), a szerző (kertész), a szerzőszerkesztő (bokrétakötő). A szövegek értékét származásuk (művelt vagy műveletlen kerti, szelíd vagy vad mezei virágok), és érettségük (zsenge vagy érett virágok, esetleg gyümölcsök) határozza meg. A metaforika funkciója gyakorlatilag a peritextuális retorika 'virágnyelvén' való szabadkozás, a kötelező szerénység hangoztatása, illetve a kritikai olvasatokat elhárító alakzata: „Meg ne ítélj, mert időmhöz képest, mikor még én ezeket írtam, jók ezek éntőlem.” (Édes Gergely *Enyelgései*.)

(2) A virág-bokréta metaforika (a versgyűjtemények áttételes megjelölése mellett) az *Anthologia Graeca*-hoz hasonló, többszerzős gyűjtemények elnevezéseiben is felbukkan (*Heliconi Virágok*, *Virágkoszorú* című diákantológia⁵⁵), azaz a mai értelemben vett antológia szinonimájaként. (3) A 'bokréta' mint gyűjteményesforma (a variabilitás-elvet deklaráló figuraként) Kazinczy szerkesztői elképzelései között is ott van. Az általa kiadott Daykagyűjtemény ennek lehetne jellemző példája (→ „*virággá változ-*

⁵⁵ BODOLAY, 1963. 632–667.

tatni"). Azaz a bokrétagyűjtemény (anthológia) változatossága a prodessét és a delectarét egyaránt szolgálja különféle (akár mezei, akár kerti) virágaival, amelyek azonban nem a gellenusi (elegyes), hanem inkább a statiusi (rendezett) formával állnak rokonságban.⁵⁶ A *Poétai Berek* elején megtudjuk, hogy milyen erős szelekciós stratégiát működtetett (a megjelent szövegek egy részét átírja, másik részét elfedi az olvasók szeme elől). Vagyis a szelekció (az újraolvasás és újraírás) már önmagában a rendezteremtés egyik eszköze. „'S annak, a' ki el van telve azon panasszal, hogy Íróink nem becsülik eléggé magokat és a' Publicumot, elébe rakván ennek virágaikkal együtt szemetjeiket is, illő vala megmutatni, hogy maga óvta magát e' setétségtől.” Álljon tehát a bokréta bár különféle virágokból, alapvetően mégis rendezett. Vagyis a szerkesztői stratégia által irányított variabilitás (mint felkínált olvasási lehetőség) a nagyközönség számára is kedvelhető módon gyönyörködtet és tanít.

(4) A (jó) költő a horatiusi természetire irányuló mimészis-szelv metaforái alapján ugyanúgy érik, mint a természet gyümölcsei és növényei.⁵⁷ A (jó) költő tehát kivár, és ez alatt fejlődik: csiszolgatja művét, (legalább) háromszor három évig. Az érés (a természet alapvető fázisaihoz hasonlóan) fokozatos: a zsenéket az érett, majd a tökéletes (fogyasztható) gyümölcsök/művek követik. A poeta mindemellett az ész (kimunkáltságot) az érzéssel keveri, szerény, munkáját szolgálatnak, a (nemzeti) poézishez való hozzájárulásnak tekinti, poétasága elsősorban nem hivatás, hanem elhivatottság. Verseghy Ferenc (Horatiusi intenciók nyomán⁵⁸) írja az alábbiakat: „Aki tehát művészi munkát

⁵⁶ Az anthológia-virággyűjtemény egykorú német használata is hasonló: Fr. Matthiassons / *Gedichte* (1792 Karlsruhe) című kötetben például, ahol a Vorrede – Der Herausgeber a 'Blumenlese' megfogalmazást használja: „die gegenwärtige Blumenlese aus seinem eigenem Gedichten”, illetve: „Blumen welche noch niemals öffentlich erscheinen sind.” (Blütenlese = virággyűjtés, virágszüret, költői szemelvények, antológia; die Lese = szüret, gyűjtés, textuális válogatás értelemben.) L. még: ADAM, 1988. 148. skk.

⁵⁷ A 'szerző'-kérdés és hivatás történetéről, illetve a 'mesterség' és az 'ihlet' szerepéről: WOODMANSEE, 2000. 363–380.

⁵⁸ A *Mi a poézis?* névtelensége a hitelesség kérdésével már nem számol, inkább az általános érvényűséget célozza meg (éppen annak ellenére, hogy ez tekinthető Verseghy egyik legeredetibb poétikájának), azaz a benne megfo-

akar kibocsátani, mindenekelőtt arra ügyeljen, hogy munkája eleven színekkel tükrözze egyéniségét, másodsor pedig arra törekedjék, hogy mielőtt valamit kiadna, képességeit úgy kiművelje és ha szükséges, hibáit kijavítsa, hogy az elmarasztalás minden veszélye nélkül léphessen a művelt és jó erkölcsű világ színe elé." Baróti gyűjteményének előszavában (1777) végig a *versszerzés mestersége* kifejezést használja. Nem nevezi magát poétának, szerzőnek, auctornak vagy költőnek – vagyis az ihlet mellett/előtt a kimunkáltság a fontosabb, a költészet mint hivatás, mint elsajátítható valami, ami persze még nem elég a költészethez, de elengedhetetlen. Az előszót egyébként tájékoztató jelleggel író, önmagát mentető Baróti barátai unszolására bontja fel „Horátziusnak a' vers szerzés mesterségéről írt ama' bölts törvényét: ha mit fogsz írni, bírāja annak az én fülem, és az Atyád, 's Metzius füle légyen; és dél színre kilentz esztendőig azt ne botsásd ki." Baróti 'bevallja', hogy megszegte a horatiusi törvényt, vagyis gesztusával előbb érvényessé és kötelezővé teszi mindenki számára a horatiusi törvényt, majd ugyanezzel a mozdulattal értelmezi is saját pozícióját, prozódiajának példatárává minősítve (le) szövegeit, saját feladatának nem a tökéletesre csiszolt műalkotás létrehozását tartva, hanem kifejezetten az oktatást és normaadást.

(5) A *prodesse et delectare*-elv applikációjának retorikai argumentumaként szintén felbukkan a florizálás, amely részben a természet-elv egykorú differenciáira is rámutat. Gyöngyössi János verseinek második kiadásában a leoninus melletti érvként írja: „Mentől több különböző virág nyílik a mezőben vagy kimívelt kertekben, annál szebb azoknak tekintetek, mert a gyönyörűség a dolgoknak különbségében jobban mulatja magát." Mátyási metaforizáló argumentuma is hasonló: „az ő [mármint az elődök – O. Cs.] költeményes munkáiknak virágos kertéből

galmazottak olyan általános normáknak tekinthetők, Verseghy szerint, amelyek már nem nevesíthetők, mivel beivódtak a köztudatba. A Horatius név és -szöveg a *Toldalékban* megjelenik, tehát nem igaz az, hogy Horatius neve mögé bújva szólal meg ez a poétika. Verseghy didaktikus fogása, vagyis hogy már eleve mint a normaképzés folyamatában való összegzésként szólal meg, az anonimitást kívánja meg – így lesz/lehet ugyanis általános, azaz hitelt érdemlő. Verseghy poétikájáról: MARGÓCSY, 1981.

anyai nyelvünkbe által plántálni” – kötelesség (XVIII.), illetve: „valamint az élő fáknak közönséges társaságában, némelyeket kellemes színeikért és árnyékokért, másokat gyümölcseikért, sokakat pedig az épületre alkalmas völgységért kedvellünk.” (XIII. → *Forrásjegyzék*, 1794.) A silvae-retorika itt nem a (statiusi vagy gellenusi⁵⁹) kötetrendre vonatkozik, hanem a változatosság különféle értékeket felvonultató természetfelfogására. A silvae (erdők) mintájára megkülönböztetett (vadon és rendezetten növő erdő) költői szövegek bokrétaja mezei és kerti virágokból egyaránt állhat. Némelyek gyönyörködtetnek, „némelyek a' köz haszonnak eszközői”. Mátyási és Gyöngyössi a metaforát a 'változatosság gyönyörködtet'-elv jegyében használja fel, de figuraként is felbukkan majd (→ *'Magyar versek'*), ami egyben eltérő természetfelfogásukra is rámutat.⁶⁰

A metaforika néha csak utalásszerű (Gyöngyössi János), sok esetben viszont különféle értelmei együtt is megjelenhetnek, mint Édes Gergelynél: „Itt van már rám nézve a nyár. Azért is, ha ezen virágocskákat kedvesen veszed, majd kíváncsiabb nyári gyümölcsöket, sőt tartós ősziakat is fogok önteni. Azaz tökéletesebb munkákkal fogok szolgálni”. Illetve: „Imhol lefolyt ifjúi időm zsengebb tavaszának virágaiból egy éretted öszvefűzött új koszorúcska” (1793, 1803). Fáy András kötetcímei – *Bokréta* (1807); *Friss bokréta* (1818); *Búzavirágok és kalászok* (1853); *Hulló virágok* (1861) – ugyancsak beszédesen mutatják a metaforika kiterjedt alkalmazását és variálható lehetőségeit.

A késő 18. és a kora 19. században, mivel egy szerző sohasem lehetett biztos abban, hogy mikor, hol és hogyan jelennek meg szövegei, általában olyan gyűjtemény kiadására, összeállítására törekedett, amely a lehető legteljesebb módon volt képes reprezentálni 'egyéniiségét' és poézisének 'természetét'. A 'helyes mű' kérdése ezért minden esetben választás elé állította a szövegeit közreadó szerző-szerkesztőt. Milyen is legyen tehát az a versgyűjtemény, amely a prodesse et delectare-elvet a leginkább kifejezni képes?

⁵⁹ HÁSZ-FEHÉR, 2000. 173.

⁶⁰ BÁN, 1976. 215–229.

A költői feladat és a helyes mű-rend egyéni értelmezése a versgyűjtemények esetében két helyen jelent meg. Direkt módon az előbeszésekben, a szövegek címében, alcímében, indirekt módon a szövegek elrendezésében. A peritextusok közül az előbeszések *deklarálják* azt, hogy mi is a célja, feladata a beszélőnek, általában azt, ahogyan a poézis kérdéseiről gondolkodik. Ehhez képest az olvasási ajánlásokként érthető direkt (műfaji kód – cím/alcím a címlapon) és indirekt (a szövegek 'elrendezettsége', tipográfia) ajánlások *figurálják* a poétai hitvallást. Magyarán a 'praktikumban' válik láthatóvá, azzal összevethetően, a mondott (deklarált) és a ténylegesen 'megtett' (figurált) különbsége vagy hasonlósága. A peritextuális deklarációk alapján a magyar klasszika döntően a *használni és gyönyörködtetni* versus a *gyönyörködtetve használni* dichotómiával volna leírható. A deklarációk között azonban a sorrend által kifejezett hangsúlykülönbségen túl vajmi kevés különbséget találni, hiszen jobbra mindenki egyetért a poézis funkcióját kifejező horatiusi szentenciával.⁶¹ Ha pusztán az egykorú címleírásokat (és az ehhez kapcsolható peritextuális ajánlásokat) nézzük, akkor a 'helyes mű' kérdésre adott 'válaszokként' a következő főbb gyűjteményes figurákkal találkozhatunk: 'Deáki mód', 'Magyar versek', 'Elegyesek', 'Holmik' és 'Poétai Román'(ok). Elbeszélésünk számára a legfőbb kérdés az, hogy az egyébként hasonló (a *prodesse et delectare*-elvet illető) deklarációk helyett a figurákra, vagyis a peritextuális olvasási ajánlásokra, a gyűjteményekre (mint közös beszéd tárgyakra) alapozódó analízis talál-e egymást diffarmáló jelenségeket, képes-e mindezek alapján használható diszkurzív dichotómiát felállítani.

⁶¹ SZAJBÉLY, 2001. 34–35.

4. A 'helyes rend' diszkurzusai

A klasszika virágai, vagyis a versgyűjtemények dichotomikus leírásához a *Lilla Előbeszédét* használjuk fel. Mielőtt ezt megtennénk, kicsit vissza kell térnünk az AP már idézett soraihoz. „*Aut prodesse volunt, aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*” – vagyis: „A költő használni akar vagy szórakozást ad / vagy egyszerre mondani az élet alkalmas és édes dolgait.” Ha jobban megnézzük a szentenciát, az valójában egy olyan anaforát tartalmaz ('vagy'), amely egyszerre több értelmezési lehetőséget is megenged. Eszerint a költő 1. *vagy* (aut) használni akar (prodesse), 2. *vagy* (aut) szórakoztatni (delectare), 3. *vagy* (aut) egyszerre/egy időben (simul) kellemes, édes, szép (iucundus) és (et) alkalmas, érdemes, azaz hasznos (idoneus) dolgokat mondani. Eszerint a poézis vagy hasznos legyen, vagy szórakoztató, vagy egyszerre mindkettő. A 'prodesse et delectare', 'dulce et utile' rövidülések azonban mintha elfednék ennek a szentenciának a viszonylag nyitott ajánlatait.⁶² A 18. század végi értelmezések jórésze a prodesse et delectare, vagyis a harmadik lehetőséget választja, miközben mégis arról folyik a vita, hogy a prodesse avagy a delectare felől érvényesüljenek-e a költői szándékok. A sorrend kérdései (tanítani és gyönyörködtetni avagy gyönyörködtetni és tanítani) a praktikum szempontjából értelmezik át az AP sorait. Gyöngyössi János (és a történeti elbeszélések által általában 'mesterkedőnek', a 'mindennapi poézis' képviselőinek tartott szerzők⁶³) a prodesse fontossága mellett úgy hangsúlyozza a delectarét, hogy azt a prodesse elé helyezi (a delectare a prodesst is szolgálja). Mátyási a prodesse et delectare kapcsolatot árulkodó módon „gyönyörködtetés és tanítás” sorrendben 'fordítja'. Mindez az arisztotelianus természet-elv 'rend' logikája helyett (eleje-közepe-vége) a természet-elv barokkos, a változatosságot és a sokszínűséget hangsúlyozó logikájára épül. Ehhez kapcsolható az ún. 'alkalmi költészet' gyűj-

⁶² Az 'utile et dulce' és a 'versificatio-poesis' hazai és európai kontextusáról lásd: SZAJBÉLY, 2001. 32–52.

⁶³ MEZEI, 1974. BÍRÓ, 1994. KOVÁCS, 1999.

teményes figuráknak az a jellegzetessége is, amely a szövegeket a (nemes) ember életének rendje szerint csoportosítja, a barokk poétikai hagyományok elvei szerint.⁶⁴ Az ún. 'Deáki mód' képviselői viszont, mint Baróti is, a prodesse felől tartják elképzelhetőnek a gyönyörködtetést, és eszerint választanak gyűjteményes formát is, elsősorban az antik hagyományokra támaszkodva.

Úgy tűnhetne tehát, hogy a poétai hivatás kérdése (mint elvi állásfoglalás: mit tesz a poéta?) nehezen választható el a helyes formától (mint gyakorlat: hogyan teszi azt, amit deklarált?). Kérdés, hogy a valahogyan mégis distancionálható deklarációk felől leírható-e a figurák dichotómiája. Mondjuk abból kiindulva, hogy az eltérő természet/rend felfogásokat tekintjük mindehhez valamiféle alapnak. Eszerint az egyik oldalon állnának azok a gyűjtemények, amelyek a 'dolgoknak kezdetük és végük van'-elv jegyében készültek. Ebben az esetben ide volnának sorolhatóak a verseket azok normatív értékük alapján hierarchizáló kötetek. Például Baróti Szabó gyűjteményei, az ún. 'Deáki mód' antik hagyományokat reprodukáló képviselői. Ugyanakkor szintén ide volnának sorolhatóak azok a gyűjtemények, amelyek rendjét az élet eseményei, alkalmi szervezik organikus egységbe, Gyöngyössi János és a 'Magyar versek' barokkos hagyományt folytató képviselői. Mindezzel lehetne szembe helyezni azokat a gyűjteményes formákat, amelyek viszont a dolgok, vagyis általában a természet változó jellegéből indulnak ki. Ahol a 'dolgok rendje' nem magától értetődő, ahol kanonikus értelemben nincs is semmiféle látható rend. Ide tartoznának azok a figurák, amelyek a változatossággal (variabilitás) vagy éppen a normahiánnyal (elegyes) kívánnak tanítani és gyönyörködtetni. A deklarációkhoz rendelt figurák alapján történő leírás azonban számos, nehezen összeegyeztethető kérdést vet fel. A versgyűjtemények esetében ugyanis nagyon sok átmenettel találkozhatunk. Nem csak arról van szó, ahogy mondjuk a gellenusi elegység a horatiusi normativitással keveredik,⁶⁵ de például bizonyos megnevezések, mint amilyen az 'elegyes', egyaránt jellemző

⁶⁴ BÁN, 1976.

⁶⁵ ADAM, 1988. 124.

az egyébként sok tekintetben különböző Aranka, Téli Takács vagy Mátyási gyűjteményeire. Baróti Szabó és Virág gyűjteményei (akik a deklarációkat tekintve a prodessét helyezik előtérbe) a rend kérdésében eltérnek egymástól, még ha a természetelv hasonló is. Sem Baróti Szabó Dávid, sem Gyöngyössi János nem tagadja azt, hogy mind a tanításra, mind pedig a szórakoztatásra szükség van, 'mindössze' ezek sorrendjében van köztük vita, amely a versformákban és a versgyűjtemények szövegeinek elrendezettségében – vagyis figurákban mutatkozik meg plasztikusan. "Tisztán" csak tanító vagy csak szórakoztató költészettel a deklarációk során nem találkozhatunk: gyönyörködtetni lehet a tanítás útján is, és a gyönyörködtetés is tanulságos lehet.

Úgy tűnik, hogy talán szerencsésebb volna a deklarációk helyett a figurák felől megkísérelni a klasszika gyűjteményeinek diszkurzív leírását. Mindehhez, mintegy kiindulásként tehát a Csokonai-féle *Lilla Előbeszédét* használjuk fel.

Van egy felekezet Litteratorink között, kik semmi mértéket a versbe eltűnni vagy tűnetni nem akarnak, ha csak az a görög metrum szerént nincs csinálva: ellenben a másik rész a legszebb szerzeményeket se állhatja ki, ha csak azokban minden sor végén szerencséje nincs hallani a rosszúl úgynevezett Cadenciát. Én Ámpibium vagyok. Azt tartom, hogy az elsőbb fél nagyon is sokra ment; ez pedig nagyon is kevésre. Nem látom által, miért lehetne a Magyar Nyelvnek gyalázatjára az, hogy mind a régi dicsőségessen elhunyt Világnak, mind a mai felette igen csinos Európának, mértékét, harmóniáját és ízlését egyedül ő, aki követheti? Én a mértékre vett versnemekben is gyönyörködöm; de a Cadenciások is, ha egyéb aránt numerósusok, sokat érzek olyat, a mi jólesik. [...] Írjon kiki úgy, amint legjobbnak gondolja; sem a Hexameter valakit Virgiliussá, sem a cadencia Tassóvá, sem a csupa folyó beszéd Gessner-ré nem csinál. Itt a Múzsának sem Lelkéről, sem testéről nincs a szó, csak a ruhájának az állásáról: kösse által Virág Úr ennek Kantusát Ióniai Zónával derékon, mint a görögök, vagy akassza meg azt éppen hónalja alatt Himfy

Úr a mai Dámák módjára; mindenik fog annak illeni, csak Virág legyen az, vagy Himfy, a ki őtet felöltöztette. – Én, részemről, mind a két ízlésnek érzője vagyok, és barátja. Írtam is és írok mind a két féle versnemekben; és csak arra vigyázok, hogy mind a két lábakra szedett verseim, mind a Cádenciások, a magok nemekben, jól zengjenek, tudván azt, hogy a numerustalan Hexameter vagy Sapphicus csak ugyan útálatosabb a jó hangzású kádenciás verseknél. [...] Négy féle versnem fordul elő az én Lillámban. [...] Ezek a változtatások még más több módokon is változnak: egyéb aránt az olvasótól függ, hogy érezze, vagy benne kedvet találjon.⁶⁶

Talán nem kell mondanunk, hogy az előbeszéd beszélője, ahogy a szöveg más helyein, úgy az általunk válogatott szakaszokban is 'sarkít' a dolgokon, vagy ha jobban tetszik: saját céljainak megfelelően *polarizálja* a 'Litteratori felekezetet'. Az *előljáró beszéd* ebben a tekintetben az AP azon értelmezése szerint jár el, amely a 'vagy tanít vagy szórakoztat'-felfogást állítja szembe az 'egyszerre tanít és szórakoztat' elvével. Eszerint a beszélő kétféle diszkurzust különböztet meg konstrukciójában. Az egyik oldalon azok a 'felekezetek' állnak (még hozzá kettő), amelyek deklarációikban és ízlésükben ugyan különböznek egymástól (metrum versus kádencia), de valójában mégis hasonlóak, mivel szélsőséges álláspontokat képviselnek. Vagy (aut) használni akarnak, mivel csak a metrumos versformát tartják elfogadhatónak, vagy (aut) szórakoztatni, mivel csak a kádenciás versforma az egyedül üdvöztető szerintük. Az ilyen módon leegyszerűsített képletbe írja bele magát a *Lilla*, a kimondatlanul is 'egyéltűek'-kel *szemben* magát amphibiumként, azaz kétéltűként definiálva. A kétéltű eszerint olyan diszkurzusként fogható fel,

⁶⁶ CSOKONAI, 1996. 53–56. L. CSOKONAI, 1974. (Hasonmás kiadás) Az *Előbeszéd*et csak a második, megbővített kiadás tartalmazta (1808, Nagyváradi, Szigethy Mihály betűivel), az alábbi megjegyzéssel: „Hogy ez az Előbeszéd az Első Kiadásból kimaradt, az abból esett, hogy a' böldögült Szerző' Kézírásai között akkor találtatott meg, midőn a' Munka a' Sajtó alól már ki is szabadult.”

amely a *tanítás* és *gyönyörködtetés* egyszerre, együttesen megvalósuló, egymásra utalt és egymástól el nem választható elvét vallja. Az 'egyéltűek' mind a verselés, mind a poétikai nézetek, mind pedig az általuk létrehozott figurák (versgyűjtemények) tekintetében homogének. Ezzel szemben a 'kétéltű' heterogén, nem kényszerül arra, hogy kizárólagosan döntsön poétikai, vers-tani kérdésekről, mivel a látszólag különböző szándékokat (*prodesse/delectare*) problémátlanul képes integrálni. A 'kétéltű' a *prodesse et delectare*-elvet ugyanakkor leginkább *csak figurá-lisan* (a versgyűjtemény, azaz a helyes mű kérdésére adott válasz-ként) képes megoldani. Ezen a ponton nyílik meg a peritextuális elemzés lehetősége, hiszen a deklaráció (előbeszéd) mellett ott kell legyen a figura, vagyis a megvalósított 'hogyan', a *Lilla* mint az ezt az elvet figuráló tökéletes, helyes mű (→ A „kétéltű” képlete).

A klasszika virágainak dichotómiáját az egyéltű (normatív) *versus* kétéltű (narratív) figurák jelenségeivel tartanánk tehát leírhatónak. A *normatív* diszkurzus legjellemzőbb tulajdonsága, hogy a versgyűjtemények, ismert, hagyományos, *kanonikus* rendje szintén hagyományos (szelektív) olvasási stratégiákat kínál. A reprodukció lényegéből fakadóan az ismerős megismerésében való magára találást. Az egyéltűek tanítani és gyönyörködtetni akarnak, de éppen formai kötöttségeik (adott gyűjteményes szerkesztői eljárások) miatt (is) folyamatosan választaniuk kell abban, hogy a prodesse-re avagy a delectare-ra helyezték-e hangsúlyaikat. A normatív diszkurzus tehát pusztán reprodukálja a hagyományos verselrendezési formákat és olvasási ajánlatokat. A *narratív* diszkurzus a *prodesse et delectare*-elvet a (költői) kánonon kívüli, elsősorban epikai (román, naplórégény) eljárásokkal és olvasási ajánlásokkal kívánja érvényre juttatni. A 'poétai román' megnevezésben két ismert dolog (régény-versgyűjtemény) kapcsolódik egybe összességében szokatlan, ismeretlen figuraként. A 'román' szóban már eleve benne foglaltatik a kánonon kívüliség. Tartalmát, olvasási stratégiáit illetően szintén ismeretlen a lírai költészetben. Emellett a gyűjtemény ('Érzékeny dalok') hagyományos, ismerős, kanonikus felfogásra mutat. A kettőt egyesítő elgondolás szubverzitásához

járul a popularitás, az eltérő olvasási stratégiák (szelektív-lineáris) peritextuális megjelenítése.

A 'kételtű' figurája tehát olyan szubverzió a klasszika virágai között, amely (peritextuális olvasási ajánlatainak köszönhetően) az olvasói befogadásra, annak felszabaduló 'fantáziájára' épülő stratégiája miatt, el- és/vagy megkerüli a tanítás és/vagy gyönyörködtetés közötti választás problémáját. Szubverzitása ellenére azért lehet mégis a klasszika önálló (a normatív figurákat diffarmáló) diszkurzusa, mert 'másságához' hagyományos figurákat is felhasznál. Vagyis egyszerre tűnik reprodukívnak és paradigmaticusnak, egyidejű és némiképp egyidejűtlen jelenségnek.

II. BOKRÉTAKÖTŐK

(Szerzői identifikációs retorika)

1. A szerző neve

A szerző nevei

Genette a szerzői név három alapvető formáját különbözteti meg (leszámítva a kevert vagy vegyes változatokat), ez az *onimia*, a *pszeudonimia* és az *anonimia*.⁶⁷ Az *onimia*, vagyis amikor egy szerző saját polgári nevén („de son nom d'état civil”) 'jegyzi' művét, Genette szerint ugyanúgy választás kérdése, mint az ál-névhasználat vagy a névtelenségbe burkolózás. Mi több, a polgári név szerzői névként való használata és megtartása sem mindig „ártatlan gesztus”. A szerzői név és a polgári név írásmódjának azonossága egyszerre stabilizáló és destabilizáló tényező a befogadó számára: a hasonlóság lehetőséget ad a szerző megkonstruálására, ahol is a szövegek 'aláírója' és a polgári személy 'képe' válnak összeegyeztethetővé, mintegy egymást azonosítva és felismertetve, továbbá lehetővé teszi a klasszifikációt, azaz a különféle szövegek egyazon név alá gyűjtését. Mindez azonban destabilizálhatóan is hathat: éppen akkor, ha a 'kép' és az 'aláírás' nem szemantikai értelemben, de ellentmondani látszik egymásnak. Szemere Pál, miközben Budán keresi Berzsenyit, ránéz, de mégis elsétál az „alacsony termetű Magyar” mellett (→ *Egy magán[y]mitológus túlsúlya*). Megeshet az is, hogy a szerzői beszéd (a nem fikciónak gondolt területeken) gyanússá válik: például akkor, amikor a fikció bekebelezi (bekebelezni látszik) a peritextuális területeket, amikor a valósnak gondolt és a fiktív világ szövegei ellenőrizhetetlen módon csúsznak egymásba, válnak kétértelművé, felszámolva hagyományosnak vélt határaikat.⁶⁸ Az *onimikus* szerzői név a vele egyező nevű polgári

⁶⁷ GENETTE, 1987. 38–53., illetve 1992. 524. skk.

⁶⁸ ONDER, 2000. 67–68.

személy tulajdonságaival is feltöltődhet, hasonlóan az álnév használatához. A pszeudonima egyik jellemző tulajdonsága a viszonylagos 'beszédeessége': amit a név elárul (ha csak annyit is, hogy fiktív), éppen elegendő a konstrukciók létrehozásához.

A 18/19. század fordulóján leginkább az onimia jellemző, azaz a szerzői névnek az empirikus névvel való egybeesése. A szerzői név mellett olyan lokalizációs jelek találhatók (foglalkozás, lakhely, arckép), amelyek a szerzői nevet az empirikus szerzővel kapcsolják egybe, azonosítva egymással a kettőt. Mindemellett figyelemmel kell lennünk olyan epigráfiai problémákra is (szerzői név és a könyv címének viszonya, a szedés és betűnagyság kérdései), amelyek lényegesen differenciálhatják a szerzői név írásával kapcsolatos identifikációs kérdéseket.⁶⁹

Mivel a szerző neve egyfajta szerződéses funkciót tölt be,⁷⁰ a megjelenő információk funkciója és értelmezhetősége az onimián belül is változhat. Ezért a vizsgált korabeli névhasználat szempontjából két nagy csoportot különböztethetünk meg. Az egyik az, ahol a szerzői név mellett különféle lokális, tematikus információk jelennek meg (pl. *Nagy Ferenc Sáros Pataki H. Professor*), illetve azt, ahol a szerzői név önmagán kívül nem hordoz más információt (*Csokonai Vitéz Mihály*). Nagyjából azt mondhatnánk, hogy a szerzői név mellett megjelenő információk, amelyek a szerző (lokális értelemben vett) származására (*Sáros-patak*, azaz Református Kollégium stb.), polgári státusára (*professor*, azaz tudós tanár ember stb.) vonatkoznak, leginkább *referenciális* funkciót töltenek be – annak ellenére, hogy a versgyűjtemények nem tartanak számot dokumentativitásra vagy történeti hitelességre. A referencialitás egyrészt deklarálja, hogy a szerző elsősorban (azaz 'főállásban') nem poéta (ez a kötelező szerénykedés implicit módja), másrészt (és ez így már kicsit paradox) bizonyos esetekben tekintélyérvként is szolgál. Annak bizonyosságaként, hogy nem dilettáns szerzőről van szó, és hogy nem közönséges, mindennapi verselésről. A másik esetben a

⁶⁹ A szerzői név 19. századi konstrukciós folyamatáról a legteljesebb példával Dávidházi Péter tanulmányai szolgálhatnak, lásd: DAVIDHÁZI, 1996¹, 1996², 1996³, 1997.

⁷⁰ LEJEUNE, 1975, 37., vö. GENETTE, 1987. 42.

szerzői név már önmagában is informatív, a 'Molnár Borbála' vagy a 'Csokonai Vitéz Mihály' név a referencialitás egyéb jegyei nélkül is hitelesíthetik a szövegeket és informálisak az olvasók számára.

A név helye

A szerző nevének hivatalos és kanonikus helye a peritextusban a címoldalra és a borítóra korlátozódik.⁷¹ (És a borító kapcsán megjegyezhetjük még a *könyvgerincet* is.) Ezek a helyek Genette szerint funkciójukban előírászerűek, és tegyük hozzá, hogy a könyvkötészeti gyakorlattól nem függetlenül, sok esetben eltérően (például rövidítve vagy más helyesírással) rögzítik nem csak a szerzői nevet, de olykor a címet is. Ehhez nem kis mértékben járul hozzá persze az is, hogy a korabeli címadás gyakorlata és maguk a címek határai (gondoljunk itt a hosszú, *leíró* jellegű címekre) kevésbé egyértelműek, mint néhány évtizeddel később. A *borító* kapcsán megjegyzendő, hogy nagyon gyakori a különböző önálló művek egybekötése, amely tovább differenciálja a peritextusok kérdéseit. A 18/19. század fordulóján a tematikus és rématikus címeknek (→ *Az olvasási ajánlás peritextuális helyei*) a szerzői névvel való szoros és nehezen elválasztható kapcsolata miatt, ami általánosnak mondható, a névkérdést is összetettebben kell látnunk.

A legtöbb esetben sem tartalomjegyzék, sem a borító-címlap nem jelzi, hogy mi is található a könyvben. Éppen ezért gyakoriak azok a nem autográf peritextusok, azaz olyan olvasói bejegyzések, amelyek tisztázni hivatottak a könyv használója számára, hogy mi és hol található, egészen odáig, hogy néha az empirikus olvasó bejegyzése a szándékos anonímia feloldására törekszik, mint például Révai Miklós *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei* című, Orczy-Barcsay-szövegeket tartalmazó (→ *Forrásjegyzék*) egyik kiadásában (DE Nagykönyvtár). A

⁷¹ GENETTE, 1987. 38.

sárospataki Református Kollégium könyvtárában található, 1805-ös Szentjóni-kötet könyvgerincén a „*Remete / Szabó / László*” olvasható, ennyi fér el ugyanis ezen a szűk helyen (valószínűleg a könyvkötő ’kézírásaként’⁷²). Mindez rövidíti a belső borító címdalához képest a szerzői nevet és címet, és csak jelzésszerűen informál, de lényegében elhallgatja azt, hogy ebben az esetben két önálló, de egybekötött könyvről (és két Szentjóni nevű szerzőről!) van szó. A belső címlap ugyanis *A’ Remete’ Históriaja / Pesten, / Tr 1805.* című könyvet ígéri, míg a könyv második fele *Szent-Jóni / SZABÓ LÁSZLÓ / Költeményes / MUNKÁI / Pesten Tr 1791.* című gyűjteményt tartalmazza (→ *Forrásjegyzék*). Nincs sem tartalommutató, sem előbeszéd vagy bármiféle jelzet, amely felvilágosítással szolgálhatna minderről. Valószínűleg technikai/könyvkötészeti okai lehettek az egybekötésnek, feltételezve a korabeli, könyvtulajdonos olvasóról azt, hogy tisztában van a szerzők és a művek közti különbséggel. A *Lajstrom* (150–152. o.), amely a két könyv közötti peritextuális területen, ’friss’ információkkal szolgál a korabeli olvasónak (a szerzőnél lévő könyvek listája, könyvismertető), túlmutat a szerzőre vagy a műre vonatkozó részleteken, valójában az előfizetői névjegyzékek, beharangozók sorolásával egyfajta reklámfunkciót tölt be.

A név írása és a tipográfia

A szerzői név használata mint aláírás ezeken a helyeken (a tematikus és rématikus címekhez hasonlóan) leginkább tipográfiai érzékelhető. A szerzői név ezzel együtt is őriz valamit az autográf írásmódból. Gyakoriak például a birtokos jelzős szerkezetek, amelyben a cím és a szerzői név egybekapcsolása jelölve marad: *Péteri Takáts József*’[nek] *Költeményes Munkái* vagy *Édes Gergely*’[nek] *Keservei és nyájaskodásai* (→ *Forrásjegyzék*). Ebben a fajta aláírásban a szedő mellett a kiadó *hezesi* funkciója

⁷² V. ECSÉDY, 1999. 243., 257., 258.

is felfedezhető ugyan⁷³, de leginkább talán az, amit ma *copyright*-nak nevezünk. Mindez az átíráskor gyakorlatilag elvész. A fenti példa esetében a többtagú név a soroknak és a betűméretnek megfelelően differenciálódik, tipográfiailag és grammatikailag egyaránt egybekapcsolódik a címmel: Péteri / T a k á t s J ó z s e f' / *Költeményes MUNKÁJI*. A négy különféle méret a szerzői név és a cím viszonyát is jellemzi és differenciálja a címlapon. Eszerint olvasva a szerzői név tematikus része (a sorrendtől függetlenül) a *Takáts József*, a címé pedig a *Munkáji*. A rématikus, azaz kiegészítőnek mondható részek pedig a 'Péteri' és a 'Költeményes' megnevezések lesznek. A *Költeményes* tagot akár alcímnek is nevezhetnénk, de ezzel félrevezetnénk magunkat: a cím jelzős szerkezetében a *Költeményes* jelző meghatározó orientáló funkciót tölt be, miközben a *Munkáji* rész meglehetősen semmitmondó marad, önmagában állva körülhatárolhatatlanná tenné az olvasó számára a könyvet.

Baróti Szabó Dávid 1777-ben megjelent kötetét tekintve (→ *Forrásjegyzék*) is úgy tűnik, hogy pusztán szemantikai szempontból a szerzői név (és cím) kérdései nem egyértelműek. A hangsúlyokat itt is a könyv tipográfiája határozza meg (ezért is érdemes az eredeti kiadásokat kézbe venni). A tipográfiát illetően a szerző és/vagy a kiadó mellett akár a tipográfus vagy a szedő interpretatívnak minősülő hozzájárulásával is számolnunk kell. A Baróti-kötet belső címlapján található információk a néhány évtizeddel későbbi címlapokhoz és belső borítókhoz képest kifejezetten burjánzóak.⁷⁴ Mai értelemben vett címe nincs a kötetnek; a legnagyobb betűtípussal a *mértékre* van szedve, a *három könyvei* és a *Szabó Dávid* egyenlő nagyságúak, de a betűtípusok soronként megváltoznak. A szerzőnél a Szabó Dávid emelkedik ki, kisebb betűvel szedve előneve, származása és jelenlegi foglalkozása is megjelöltetik. A polgári nevet pozicionáló földrajzi és biográfiai tényezők kvázi (orientáló és determináló) ajánlások az olvasó számára a szerző megkonstruálásához. Az orientáláshoz az informálás (*esztergam megyebéli pap, erdélyi, baróthi*), a determinációhoz a tekintélyszerzés (*A' Kassai Fő Is-*

⁷³ GENETTE, i. m. 46.

⁷⁴ V. ECSEDY, 1999. 286., 293.

kolákban az ékesen szóllásnak Királyi Professora) tartozik. A szerzői név tehát többféle funkciót is betölt, mai értelemben egy-fajta 'fülszöveggként' is funkcionál. Mivel a szerzői név és az empirikus szerző polgári neve itt is egybeesik, Baróti Szabó legalább annyira *vers-szerző* így, mint pap vagy rétorprofesszor. A versszerzés ugyan nem hivatal, de legalább annyira munka, mint bármi más. Aláírása így a poézishez való viszony pontos peritextuális körülírása.

Egy megjegyzés az aláírások kapcsán: Genette állításával ellentétben (miszerint a szerzői név a peritextus kanonikus helyein kívül nem bukkan fel többször)⁷⁵ a korabeli versgyűjteményekben, a borító és a címlap után, *ismét* felbukkanhat a szerzői név, elsősorban aláírásként. Leginkább a mecénásoknak szóló *ajánlások* szövege alatt, egyértelműen a polgári személy gesztusaként (*alázatos szolgája / Takáts József*), illetve az olvasókat megszólító *előljáró beszédek* végén (néha *A' Szerző* aláírás-formulával, lásd: Révai Miklós *Elegyes versei* → *Forrásjegyzék*). Mi több, a 'jegyzések', hibaigazítók helyén (vagyis a könyv végén) is sor kerülhet aláírásra. Berzsenyi 1816-os gyűjteményének *Jegyzések*-je (tehát kvázi az egész verseskötetet, mint valami levél vagy szerződés) a donatio írásmódjának megfelelően, aposztrófosan (*Ber'senyi*) van aláírva, úgy ahogyan Berzsenyi szerzői nevének írásmódját eredetileg a kötet címlapján is szerepeltette volna, és úgy, ahogyan egyébként nevét a magán-epitextusokban is használja.

Ajánló levelek és versek⁷⁶

Horváth Ádám *HOL-MI* könyvében (→ *Forrásjegyzék*) a mecénáshoz szóló ajánló beszéd aláírója a valóságos szerző. Pontosabban a szerzői funkció referencialitása válik láthatóvá azáltal, ahogyan a szerző polgári nevén ('alázatos Szolgája') írja alá be-

⁷⁵ GENETTE, 1992. 523., 1987.

⁷⁶ SZAJBÉLY, 1985.

szédét: a kötelező tisztelet és köszönet kinyilvánítása mellett a mecénás személye (és nevének kiemelt írásmódja: „a' kik a' TE ember-szerető Szívedet esmérík, édesebben fogják olvasni ezen Holmi Vers-darabokat, mikor azoknak homlokán LENGYEL IMRE nevezetet fognál-látni”) az irodalom diszkurzusán kívül álló tekintélyként egyfajta legitimációt biztosít a szerzőnek és könyvének, mintegy ajánló referenciaként. A mecénás ebben az esetben a szerzőért bizonyos értelemben felelősséget vállaló kiadó funkcióját helyettesíti (vagy erősíti): „A' TE nagy Neveddel, mint valamelly drága öltözettel kíván takaródní, az én [...] Mú'sam.” A kiadó ekkoriban még nem több, mint nyomdatulajdonos (Pesthenn, / Lettner József betűivel / 1788). A kiadói felelősségvállalás funkcióját is betöltő mecénás másrészt ítélethozói, kritikai jogokkal is felruháztatik, a szövegek 'uraként': „De mivel kívántad, ím' neked szentelem / Jó vagy rosz munkámat lábadhoz le teszem, / Tőled, ha meg veted, örömet fel veszem, / Pirongatásodat jó névvel szenvedem.” Az ajánló levelek hagyományos funkciója (köszönetnyilvánítás és tekintélyszerzés) mellett a kötelező udvarlás feladatának görceit oldja a beszédben felbukkanó finom ironia, felvillantva a mecénástól függetlenül megvalósuló szerzői szándékokat: „Érdemidhez képpest tudom, hogy érdemesebb munkával kell vala udvarolnom; de mi lenne úgy a' vidám Poesisból? ha mindent az érdemhez alkalmaztatna.” (Orczy Lőrinc, *Költeményes Holmi*, 1787. → *Forrásjegyzék*)

Baróti kötetében nem találni ajánló levelet, ellenben a peritextus alapján a kiadó már nem egyszerűen kinyomtatója a műveknek, hanem felelőség- és kockázatvállaló figura (üzleti vállalkozás-értelemben): *Kassán, / Landerer Mihály / költségével, és betűivel, 1777.* A 'betűivel' formula itt a nyomdatulajdonos-kiadó védjegyeként érthető, amely elsősorban még nem a szerzőért vállal kezességet, hanem a kiadvány minőségéért és piaci sikeréért (lásd: 'költségén'). Érdemes volna egybevetni a különböző egykorú kiadók ilyen jellegű gyakorlatát és a kötetek jellemzőit (például Szatsvai Sándor szerepét, vagy a K Magyar Universitas „betűivel” megjelenő *Himfyt* és Sebestyén *Tubáját*). Gyöngössi János kötetében mindkét funkció megtalálható: a peritextus szerint a kiadó a szerkesztői funkciót is ellátja, a kockázat-

vállalás mellett („Egybe-szedvén közönségessé tett, és a' maga / költségén ki-botsátotta / Szatsvai Sándor”), aminek a szerzői előbeszéd ellentmond. A szerző és a kiadó-szerkesztő viszonya innét tekintve tehát nem derül ki egyértelműen. A kétoldalmi, tipográfiailag kihívó ajánló szöveg (alázatosan ajánlom), amely a neveket, státusokat és érdemeket sorolja, gyakorlatilag a tekintélyszerzés funkciójára redukálódik. A kéziratos kötetek általában, mint Dayka Veres Kötete is, még nincs abban a stádiumban, hogy mecénást keresve megszülethessék az ajánló levél. Ha egybevetjük az ajánló levelek és előbeszédék datációit, megállapítható, hogy az előbeszédék rendszerint a munka elkészülte után, a sajtó alá rendezés előtt íródnak. Az ajánló szövegek viszont értelemszerűen közvetlenül a megjelenés előtt, hiszen csak ekkor lehet jobbra tudni azt, hogy végül is ki támogatta anyagilag is a kiadást. Horvát Ádám első HOL-MI-jának ajánlása 1788-ra datálódik (Füreden Bőjt-elő-hava' I. nap), míg maga az Előbeszéd egy évvel korábbra (Költ Füreden 7. Iunii 1787). Gyöngyössi János *Magyar Versei*: Bétsben, 1790; Előljáró Beszéd: Uj-Torda, 11-dik November. 1789. A 18. század vége felé a mecénáshoz szóló ajánlások megritkulnak, a korábban egész oldalakat elfoglaló, tipográfiailag is erősen retorizált ajánló szövegek összezsugorodnak, esetleg verses formát kapva, de továbbra is elkülönítve találhatók a peritextus többi szövegétől. Ha Berzsenyi Kazinczyhoz írt *Ajánlás, 1808* című versét, vagy a *Lilla Gróf Erdődyné Ő Nagyságához* szóló szövegét nézzük, akkor az ajánló szövegek funkciómódosulásáról is beszélhetünk, mivel a pályatárs, mint támogató vagy a klasszikus mecénás versben való megnevezése része lesz a poétikai programnak. Az ajánló versek új funkciókat kapnak azzal, hogy hagyományos helyüket (nyitópozíció) megtartva a szerzői identifikáció és az olvasási ajánlás meghatározó elemeivé válnak. Csokonai például a *Lilla* előbeszédeinek kéziratos változatain még feltüntetett egy hagyományosnak mondható ajánlást, amit a kiadásból már elhagyott: „Mélt. Mogyorókeréki Gróf Erdődy Zsigmondné született Tolnai Festetics Mária Asszonynak Ő Nagyságának tellyes tisztelettel ajánlja / Debrecenyben. Febr. 16. 1803. / a Lilla szerzője.” Az ajánló levél újrafunkcionálódása

a *Lilla*-kötetben jelentős változás, mint ahogyan az is, ahogyan Csokonai a kéziratot ajánlásban már szerzőként és nem aláíratos szolgájaként, híveként írja alá nevét.

Édes Gergely (*Természet Könyve*, 1793) a „Nemzetes Jóakáró Uram!” hagyományos megszólítás mellett a versben saját gyűjteményét is már-már megszemélyesítve hozza szóba („vágytak világosságra”, „búsultak”), a szerzői aláírásakor viszont itt is az empirikus szerzői nevet használva („Édes Gergely iskola-mester által”). A gyűjtemény megszemélyesítése egyébként nem egyedi jelenség: „légy hozzá, mint a’ féle nem járatos Vándorhoz türodelmességgel [...] clötte járdallva vezessd, és segéld a’ Haza Templomához” – írja Gömbös Antal (→ *Forrásjegyzék*) olvasójának. A mecénás szinte elengedhetetlennek tűnik a kiadásokhoz. Édes Gergely erre is utal az *Érdemes Olvasónak* 1793-as gyűjteményének (*Enyelgése*) elején: munkái „már mind készek, csak költség vagy segítség hítja. Ha patrónust találok, nem csak azokat fogom közre bocsátani, hanem még több sok kimíveletlen munkáimat. De a molynak és pornak nem akarok írni, azért is velem mindeneket tesznek csak a jó gyámol atyák.” Az ajánló versek funkciójának differenciálására is van példa: Baróti Szabó könyvének első verse egyszerre szólítja meg a mecénást és egyszerre nyitóvers, poétikai szerepvállalásának értelmében is.

Az ajánló leveleket érő kritika még egyértelműbben fogalmaz: „mert a könyvnek ajánlása, ki nem tudja, hogy pénznek kívánása legyen?” (Bielek László 1801-ből.)⁷⁷ Magyarán, a hagyomány kötelező gesztusának értelmezése még egyértelműbb, mint az előbeszédék szerzői retorikájának megítélése. Az olvasó valószínűleg ezeket az ajánlásokat sem olvassa el, mint ahogyan az előljáró beszédeket sem, legfeljebb tudomásul veszi a mecénás személyét (akinek a donatio szerint írt neve és rangja minden esetben fel van tüntetve). Ennyiben a még egyre ritkuló ajánló levelek is hatásosabbnak tűnnek, mint a hosszadalmas és érdektelen előbeszédék, amelyek a felvetett poétikai kérdéseikkel és polémiaikkal valójában a ’tudós olvasók’ által folytatott kritikai diszkurzus számára érdekesek. Hogy azért mégsem tűnik el a

⁷⁷ *Vér neme a reliigióknak, 's vele járó erköltsi tudománynak*, Béts, 1801. 79.

későbbi évtizedekben sem, és hogy milyen a fogadtatása, arra ismét egy kritikai megjegyzést hozhatnánk. Az 'Ormós' [Zsigmond?] aláírást használó szerző szerint „Fogantlan” és „nevet-séges” a mai szerzőknek „munkáik ajánlásában tartott út”. Régen, írja, Horatius idejében „munka közben, számtalan ízben megszólongatták” nevükön azokat, akiknek ajánlották munkájukat, így maradt fenn Maecenás neve is. Manapság, „mint teljességgel oda nem tartozó hálálkodásokat és orca nélkül mondott dicsérgetéseket” jelent, amivel tulajdonképpen (ellenkező hatást elérve) „elveszi tehát a nevet a maradék szeméi elől”.⁷⁸

A kiadói névadás

Érdemes szót ejtenünk a kiadók szerepéről a névadásban. Genette szerint „a szerző nevének »odaítélője« nem szükségképpen maga a szerző, és ez, mint látni fogjuk, az előszó egyik szokásos feladata: megadni a lehetőséget a szerzőnek, hogy hivatalosan vállalja (vagy elutasítsa), ő a szöveg szülőatyja. És ha a név a címlapon vagy a borítón szerepel? Úgy gondolom, hogy a szerző életében csak az ő egyetértésével kerülhetne oda, de elmondhatjuk-e, hogy (jogszerűen) ő az, aki odaírja? Ez szemlátomást nem egészen így van, és ez az egyik vonás, ami egy efféle műveletet megkülönböztet az aláírástól. Úgy tűnik, helyesebb lenne azt mondanunk, hogy itt a kiadó az, aki bemutatja a szerzőt. [...] Ha a szerző a szöveg keze (auctor), hát ennek a kezesnek magának is van egy keze, a kiadó, aki »bevezeti« és megnevezi őt.”⁷⁹ Berzsényi szerzői nevének alakulása csak látszólag tűnik helyesírási vagy tipográfiai kérdésnek. Kazinczy Berzsényi összövegeit (1808) bírálva tesz említést Berzsényi nevről. „Ber's en y i miért nem Ber z s e n y i? Az apostrophus egy valamelly betű' kimaradását jelenti, nem pedig a' z kimara-

⁷⁸ *Felsőmagyarországi Minerva*, 1834. II. 281–282.

⁷⁹ GENETTE, 1992. 529., vö. uő., 1987. 39. skk.

dását. [...] Én ha Berzsényinek hívnának, csak azért sem írnám így e' nevet, mert az apostrophus jele a' szót eldíszteleníti az írásban, 's mintegy kétfelé töri." (KazLev VI. 159.) Kazinczy tehát ortográfiai szempontból tartja helytelennek az aposztrófos névváltozatot. Berzsényi azonban nevének azt az írásmódját szeretné kötetén is érvényesíteni, amellyel magánleveleit aláírja – vagyis polgári (nemesi) nevét, annak írásmódját kívánja szerzői névként feltüntetni. Indokaként ezt írja kiadójának a második kiadáshoz fűzött javításai között: „Nevemet ne így ird: Berzsényi, hanem így: Ber'sényi, mert az atyám halálos véteknek tartja a' Donatio orthographiáját meg sérteni.”⁸⁰ Helmeccy Berzsényi kifejezett kérése ellenére sem hajtja végre a kért változtatást. Lehet, hogy helyesírási szempontok vezették engedetlenségében a kiadót, mint ahogyan az is lehetséges, hogy kiadóként nem kívánt változtatni az egyszer már bevezetett, ismertté vált szerzői néven. Mindenesetre különbség tétetett a polgári név és a szerzői név között: Berzsényi nem maga döntött így. Érdekes, hogy ő egyrészt rejtőzik, másrészt akár a névhasználat terén is engedi belefolyni fikciójába személyes valóságát. A hagyományos nemesi (ami itt a civil-polgári név megfelelője) írásmódhoz ragaszkodik. Helmeccy és később Toldy Ferenc is használja a *Táblabíró Úr* megnevezést Berzsényit illetően, de a donatio aposztrófját már mindketten elhagyják. Az első kiadás előszavában ezt írta Helmeccy: „'s mig Ezek nagy Nevek leendnek a' magyar Heliconon, az fog bizonynyal a' *Berzsényi* Név is.” (1813 → *Forrásjegyzék*) Helmeccy nemcsak kiemeli a kurziválással Berzsényi nevét, hanem ezt a nevet, ezzel az írásmóddal helyezi Virág, Himfi (sic!), Kis, Szabó, Versegghy, Ráday, Teleky, Révai, Dayka, Ányos, Vitéz stb. már ismert nevű szerzők névsorába.

⁸⁰ BERZSENYI, 1978. 472.

A szerkesztő neve?

Nevesül-e bárhogyan is a szerzőség szerkesztői funkciója a versgyűjtemények peritextusaiban? A válasz kétféle: teoretikusan egy kiadott versgyűjtemény címlapján mindig a szerző-szerkesztő funkció által 'adományozott/választott' név áll, a szerzői identifikációs stratégiának megfelelően, amely, és ez a másik válasz, írásmódját tekintve többnyire olyan, mint az a név, amelyet szerzői névnek tekinthetünk. Vagyis az eltérő funkciók ellenére a név írásmódjában semmi különbséget nem találunk. Más a helyzet azoknál a gyűjteményeknél, ahol nem maga a szerző a szerkesztő-kiadó, hanem valaki más. A posztumusz gyűjtemények esetében (Dayka Gábor, Kováts József gyűjteményei), vagy ha a szerző felkér valakit a szerkesztésre és kiadásra (Kis János versei), akkor a szerkesztői funkció viszonylag nyilvánvaló és értelmezhető a név tekintetében is. Ebben az esetben a szerkesztő-kiadó neve jelöli meg hiányzó, pontosabban az átvállalt (szerzői-szerkesztői) stratégiát. Kováts József verseinek kiadója, Ferdős Dávid a peritextusban teremti meg a kiadás szituációját, definiálva saját funkcióját is: *Kováts József' / VERSEI / melyeket / halála után eredeti / kéz írásából össze szedett / 's ki adott / Ferdős Dávid / gyönki professor / Tr. Pest 1817.* Kazinczy Dayka kiadásának elején ezt olvashatjuk: *Újhelyi / Dayka Gábor' / VERSEI // összeszedte 's kiadta / barátja / Kazinczy Ferencz (Pesten, Trattner Mátyásnál, 1813).* A Dayka által összeállított, ún. Veres Kötet ismeretében látható, hogy a kiadói-szerkesztői stratégia a szerző nevének és a gyűjtemény címének megváltoztatásával hogyan konstruálja meg az új szerzőt, és hogyan kínál egy másfajta olvasási szerződést (az Elegyes Versek két könyve helyett 'Versei'-t, Dayka Gábor helyett 'újhelyi Dayka Gábort' → „*virággá változtatni*”). Mindkét esetben posztumusz kiadásról van szó, az egyikben a barát, a másikban a professzor a kiadó. Mindketten kéziratból dolgoznak, az „össze szedés” retorikája azonban az önkorlátozás látszata mellett a kiadói-szerkesztői tevékenység uralmát is magában rejt.

Ahogy a szerzői név írásának viszonylag áttekinthetőek a szabályszerűségei, úgy hasonló mondható el általában a peritextu-

sok beszélőinek a szerzőséget indokló beszédmódjairól is. Lácza Szabó József (→ *Forrásjegyzék*) Előbeszédének retorikájában szinte az összes olyan eleme felbukkan az egykorú identifikációs retorikának, amely több-kevesebb hasonlósággal és funkcióval, majd minden gyűjtemény előbeszédében megtalálható. „Ezeket én falusi prédikátorságom üres óráiban írogattam [...] egyszer-másszor, oly céllal, hogy ha idővel egy könyvetske mennyiségére szaporodnának, az effélékben gyönyörködők mulattságára könyvben is kiadjam. [...] De mostani kettős hivatalomban, kevés üres óráim maradván [...] ezt a keveset is a hazai literatúrától meg nem tagadhatni hazafiúi kötelességemnek esmértem.” A kiadás mögött általában kettős cél lebeg: egy konkrét, amely a baráti kör és a mintaolvasói elvárásoknak kíván megfelelni („az effélékben gyönyörködők mulattságára”), és egy elvont, amely a nyilvános megjelenést kötelességnek tekinti („a hazai literatúrától meg nem tagadhatni”), egyfajta közéleti szerzői funkcióba helyezve a beszélőt.

Gömbös Elő Szója (→ *Forrásjegyzék*) nem szólít meg senkit, mégis egy képzeletbeli olvasóhoz beszél („Ne tekénts hátra annyira munkácskám mivoltát, mint buzgóságomat érdemes Olvasó!”), aki előtt mentegeti magát és munkáját. A kiadás indokairól ezt olvashatjuk: „Ebbéli csendes unalmaim között Honi csinossb Literaturánk’ virágoztathatására, ’s másoknak, kik nálamnál arra sokkal alkalmasabbak, fel buzdításokra ügyellvén, igaz Hazafiúi törekedéseimnek, ha bár nem épen éret gyümölcseivel is, a’ Haza’ Oltárján, Honnunk – Véd Isteneinek áldozni, leg-szentebb kötelességemnek tartottam.”

Lácza Szabó sem nevezi magát poétának, és amikor az előbeszédben védekezésre kényszerül, akkor is „professzori egyszersmind prédikatori tisztos hivatala” védelmében, empirikus szerzőként megszólalva adja közre írását és kommentárjait. Előbeszédének zárlatában Csokonai *Kifakadás* című versére utalva (eredetileg az ódák könyvére és a vers helyére utaló számozással) azonban mintha mégsem válna el egyértelműen egymástól a beszédben az empirikus és a mintaszerzői funkció. A hiúság vádjának, az olvasói kritika megkerülésének, másrészt a tradicionális elvárásoknak való együttes megfelelés egyik egyszerű-

nek látszó módja az, amikor a szerző nem vállalja az előbeszéd megírását, mint Berzsenyi vagy Kis János esetében. A kiadó Kazinczy Kis kérésére írja meg az előbeszédet, a szerzői nevet is („superintendens Kis Úr”) megkonstruálva. Gömbös Antal T. Vas Vármegyének Tábla Bírája-ként írja alá nevét, az empirikus szerzői név írásával is elhárítva a költői funkciót és a ’munkát’ érhető kritikai megítéléseket: „Soha Poeta nem voltam, ’s nem is lehettem.” (→ *Forrásjegyzék*)

2. Himfy vagy Kisfaludy (*anonimia és pseudonimia*)

Az anonimia és a pseudonimia nem igazán jellemzi a 18/19. századi gyűjteményeket. A névtelenül való publikálás következetes képviselőjeként Versegly Ferencet jelölhetnénk meg, míg az álnévhasználat legismertebb figurája Kisfaludy Sándor / Himfy. A névhasználat különféle módjainak megítélése egyébként az egykorú értelmezői közösségek neuralgikus jelenségének tűnik. Az álnév és a névtelenség referenciális olvasatai a jellemzőek (ami önmagában még nem meglepő), elsősorban a szerzői funkció(k) differenciálatlan értelmezését mutatva. Igen gyakori (különösen a ’nyelvújítási diszkurzus’ idején) az onimikus nevek álnévként való olvasása, a téves azonosításokról, azaz egy álnév és a hozzá tartozó személy, illetve polgári név helyes/helytelen párosításáról nem is beszélve.

Miközben Lácza Szabó gyűjteményének előbeszédében (→ *Forrásjegyzék*) reflektál az őt ért szerinte méltánytalan támadásokra, leginkább a ’névtelenséget’ nehezményezi: „K. V. úr, mit a recenzensek erős bátyája, az anonimitás alatt oly bátor vitéz, egész a gorombaságig adakozó a mocskos titulusokkal!” Egyik lábjegyzete meglepő fényt vet az anonimitás és a pseudonimia ekkori viszonyára: „Mert vélekedésem szerint mindegy, akár nevetlen adjon ki valamit az ember, akár magát Képlakinak vagy másnak fillentse.” Ez a retorika a pseudonimiát (Képlaki) ano-

nimiaként kezeli, annak is nevezve (az anonimitás alatt), nem téve különbséget a kettő között, mindkettőt egyaránt elítélve, morális aspektust teremtve ezzel a vitában (fillentés, hazugság). Az anonimia nem pejoratív értelmű jelenlétére is hozhatunk példát. Verseghy aláírási gyakorlatára jellemző több-kevesebb következetességgel az aláírás elhagyása. A *Mi a poézis?* című munkájánál mindez talán a normaképző szándék és a tanítói-szerzői funkció miatt („szolgálok hát”) értelmezhető így. Költeményei esetében azonban differenciáltabb a helyzet. A *Magyar Aglaja* című kötetről írt kritikájában Kazinczy előbb a gyűjtemény címének idétlenségét teszi szóvá: „Man hat den ungerischen Büchermachern schon oft vorgeworfen, dass sie ihren gedruckten Werken die unsichcklichsten, oft garpossierliche und lächerliche Titel gegeben.” (→ *Az olvasási ajánlás peritextuális helyei/címek*). Majd megjegyzi, hogy Verseghy (ha a címlapon nem is), de a 249. oldalon megnevezi magát („er nennt sich selbst”), tehát semmi esetre sem akart anonimitásban maradni, véli Kazinczy.⁸¹ A peritextusból kivont és a textusba rejtett szerzői aláírás Verseghy esetében talán nem véletlen. Toldy Ferenc szerint „Verseghy, nehogy a gyenge idegűeket megbotránkoztassa, majd mindig elhallgatta nevét.” Ugyanis, ahogyan írja, paphoz illetlen lett volna nyilvánosan (a név feltüntetésével) „vidám életörömket, szerelmet énekelni meg, a szerelem és házasság bajai felett mulatozni, s nem egy erkölcsbíró marczone szemöldeivel”.⁸²

„A fiktív vagy álnév használata régóta megigézi az amatőröket és zavarba hozza a szakembereket” – írja Gérard Genette némi iróniával.⁸³ Kazinczy például a *Himfy szerelmeiről* írott recenzióját rögvest azzal kezdi (oldandó a pseudonimia keltette homályt), hogy megnevezi (vagy inkább megkonstruálja), még hozzá polgári nevén a mű szerzőjét: „Ezeknek a szerelem szép dalainak éneklőjök Kisfaludy Sándor úr.” A néven nevezés oka az, hogy az első kiadás címlapján csak a *Himfy* név volt olvasható, a kiadói (Takáts József) peritextus pedig szándékoltan

⁸¹ VERSEGHY, 1910. 323–324.

⁸² VERSEGHY, 1865. I. n. (Előszó).

⁸³ GENETTE, 1992. 523–535.

hagyta homályban a szerző nevét, tovább fokozva ezzel a kíváncsiságot. A tulajdonnév mellett aztán Kazinczy további biográfikus adatokkal szolgál a szerző lokális (polgári-születési) viszonyait illetően: „születésére nézve Kámról, Vasban, lakjára Sümegről, Szalában”, amit a származás igazolása követ (fényes házból való eredet, főstrázsamesteri rang stb.). Az így egyre valószínűsabbá váló hús-vér poéta végső leleplezéseként a szerzői álnév feloldása következik: „A Himfy név, valamint az ének által halhatatlanná tett Liza név is, költött nevek, úgy mint amelyekkel K. úr magát és kedvesét alak alá rejteni jónak lelte.”⁸⁴ Miért volt szükség erre a gyors leleplezésre? Miért nem jelent kihívást a kritikus számára a szerzői álnévhasználat értelmezése? Amikor Kazinczy összeegyezteti az életrajz tényeit a fikció eseményeivel (lásd *Himfy-Kisfaludynak* nevezve *K. urat*) semmi féle talányt nem old meg, hiszen ekkor már mindenki előtt ismert Kisfaludy szerepe. Mégsem tekinthetjük formális ismeretközlésnek mindezt, hiszen kitüntetett helyen áll, mintegy ezzel intonálva magát a kritikát. Úgy tűnik, a kritika (már ekkor) sem bír vagy nem akar megbirkózni azzal, hogy a fiktív és a biográfikus személy közti viszony nem egyszerűsíthető le vagy-vagy-szerű szembenállásra, és nem is oldható fel a kettő azonosításával. Ténykedése a kettő közötti alapvetően eldönthetetlen viszony egyértelműsítő feloldására irányul. Az empirikus szerző felépítésével párhuzamosan Kazinczy (szerintem öntudatlanul, de végzetesen) felszámolja a mű fikciós játékterét: a *Szerelmek* szerző-narrátor-hőse egyetlen személyre, a fentebb leírt empirikus szerzőre redukálódik. (Még a hősnőt is beazonosítja Kazinczy, holott Kisfaludy leveleiből nyilvánvaló, hogy – Csokonai *Lillájához* hasonlóan – eredetileg több szerelmes Múzsája is volt.) Kazinczy nem egyszerűen leleplezi a szerző kilétét, hanem a szerző neve mögött meghúzódó polgári személy életrajzát lépteti érvénybe a fikcióval szemben. Kazinczy a szerző-kérdést ezzel lezártnak tekinti, lezáratlanul hagyva azonban egy sor problémát. Itt nemcsak a szerző-hős-narrátor stb. viszonyának megoldatlan

⁸⁴ KAZINCZY, 1979. I. 773.

kérdéseire gondolhatunk, sokkal inkább Kazinczy olvasási stratégiájának vélt vagy valós hiányosságaira és jellemzőire.

Kazinczy Himfy-kritikája magyar nyelvű változatának végére egy olyan megjegyzést is fűzött, amelyet a szerzői anonímia és pseudonímia kritikusi attitűdjének irányváltásaként értelmezhetünk. A kritika 1809-ben jelent meg először a bécsi *Annalen der Literatur des In- und Auslandes* című folyóiratban, „melynek kedvéért azt német nyelven írtam volt; ott nevem aláírása nélkül, minthogy az az Analisok institutumuma, a külföld tudományos újságleveleinek szokása szerint nem kívánta.” Magyarul az *Erdélyi Muzéumban*, 1814-ben megjelenő recenzióját ezekkel a sorokkal zárja Kazinczy: „De itt nevemet jónak láttam feltenni, hogy azok akik meg nem foghatják, hogy dicsérni hizelkedés s gáncsolni idegenkedés nélkül lehessen, érezzék, hogy tiszta lélekkel jártam el dolgomban. Aki tettemet vádolni akarja, így tudhatja, kit vádoljon. Én azt hiszem, hogy a nemzet izlését semmi sem tisztithatja inkább, mint a bátor igazságos recenziók, és hogy ezeknek már az is megbecsülhetetlen haszna, hogy íróink ezután több gondnal fogják elkészíteni sajtó alá bocsátandó munkáikat.”⁸⁵ A korábban Széphalmy álnéven publikáló Kazinczy onomiára felszólító gesztusa, például a tanítvány Kölcsey számára mégsem válik evidenciává. Csak egyetlen közös mozzanatot ragadnék ki a sok közül, azt, ahogyan a nyelvújítási pör taposóaknáinak számító szerzői névhasználatra és a megnevezés problémáira reflektáltak. A kazinczyánus tábor egy ideig Kisfaludyt vélte a *Mondolat* írójának. Az anonimiából származó céltévesztett vádaskodás revideálásaként érthető Kazinczy kritikusi onomiájának 'programja'. Kölcsey viszont a *Felelet* kudarca felől vonja le a maga tanulságait. Hiába volt jelzetten is szatirikus ez a szöveg (vö. áprilisi tréfa), mégsem akceptálták, leginkább Bohógyi–Somogyi 'eltemettetését' kifogásolva. A nevek át- és visszaváltoztatása (Somogyi–Bohógyi) és félreolvasása (Kölcsei, azaz Kazinczy), összességében a referenciálisan is elérhető nevek feltüntetése tovább fokozta a pamflet becsületsértő hatását. A világ és a fikció közötti különbség a

⁸⁵ KAZINCZY, 1979. I. / 746.

hiszékeny (de akár a tanult és pláne sértett) olvasó számára nem érzékelhető. Ezt a zavart mutatja az is, hogy Kölcsey hiába vállalta aláírásával a bevezetőt, azt többen Kazinczy álneveként olvasták.⁸⁶ A 'rosszul sikerült pamflet' olvasat és a fiktív biográfiát a saját nevével hitelesítő szatirikus olvasat közötti különbség figyelmeztető jelzés lehetett Kölcsey számára a korabeli olvasóközönség fikció-érzékenysége és a polgári, illetve szerző-szerepek egybemosásának veszélyét illetően. A *Felelet* névproblémáira (anonímia, Bohógyi, valóságosként olvasott fiktív biográfia) Kölcsey ironikus választ ad: ezek után gyakran ír majd *Cselkővi* álnéven (mondanunk sem kell, mennyire beszédes ez az anagramma) és szívesen választ a *Felelethez* hasonló, immár nem egyszerűen humoros, de szatirikus, ironikus, bohókás, műfajilag egyértelműen nem megítélhető szövegeket és ehhez tartozó fiktív – eltávolító beszédmódot. Innét nézve a *Felelet* Kölcsey ironikus kritikus beszédmódját előlegező műnek tekinthető, nem csupán nyelvelméleti szövegnek. Mindez abból a szempontból is igaz, ahogyan a Szemerével való közösen írás (mondjuk az *Élet és Literaturában*) tovább folytatódik majd.

Himfyre visszatérve: a névkérdés kezelése arra mutat, hogy meglepő módon nem fikciós, hanem biografikus szöveggént olvasták a kortársak a *Himfy' Szerelmeit*. Berzsenyinek például azért nem tetszett a *Boldog Szerelem*, mert abban, úgymond, Kisfaludy nem átalott a „maga feleségével” bolondozni.⁸⁷ Egy biografikus olvasat számára az álnév zavaró jelenség. Az empirikus szerzővel való azonosítást követően Himfy és Kisfaludy neve/személye/története ezután hosszú időre végzetesen egybekapcsolódik. Genette szerint „az olvasó agyában az álnév elkerülhetetlenül beleszámít a szerzőről alkotott képbe vagy gondolatba, jóllehet különböző mértékben, együttesen vagy váltakozva veszi figyelembe az álnevet és a családnevet. [...] De ezután, nem kevésbé elkerülhetetlenül, ebben a képben vagy gondolatban különválik a szerző és a magánember figurája.”⁸⁸ Átgondolva a

⁸⁶ KÖM2 III. 536.

⁸⁷ BERZSENYI, 1978. 423.

⁸⁸ GENETTE, 1992. 532.

korabeli Kisfaludyra való utalásokat (például Csokonai *Himfy Úr* megnevezését), úgy tűnik, hogy az egykorú, a még életben lévő író sokkal nehezebben textualizálható, mint az egykor volt. Valójában a még élő szerzők esetében a szerzői név hovatarthatóságának megítélése (azaz, hogy az az empirikus szerzőhöz, avagy a szöveghez tartozik) még differenciáltabb, mint egyébként. A kritikusnak döntenie kell ebben a kérdésben is, és mint láthatuk, Kazinczy nem tesz különbséget a szerzői-álnév és Kisfaludy neve között: a kettőt feloldja egymásban. A súlyosabb következmény, mint Berzsenyi utalásából is látjuk, a szöveg szerző-narrátor-hősének az empirikus szerzővel való feltétel nélküli azonosítása. A fikciós mozzanatok iránti vakság teheti számunkra érthetővé például a *Mondolat* és a *Felelet* körül kialakult botrányokat, vagy a *Dorottya* elé írt meglepő szerzői előbeszések együttesét.

A második kiadás elé írt előszavában maga Kisfaludy is megnyilatkozik. Az elsőben a *Kiadó* (akinek kilétét szintén homály fedi: vagy Takáts József, vagy maga Kisfaludy áll a háttérben) még azt írta a szerző kilétéről: „Ki légyen Himfy tulajdonképpen: a dologhoz nem tartozik.” Szerencsére nem dönthető el egyértelműen, hogy mindezt komolyan kell-e vennünk, vagy csupán retorikai fogásról van szó. Mindenesetre a nem biografikus, az anonimiát az elhallgatás kihangsúlyozásával felerősítő peritextus figyelmeztetőül szolgálhatott volna. Ebben az előszóban válik ugyanis először láthatóvá a *Himfy Szerelmei* megnevezésében bujkáló többértelműség is, mivel ez így nemcsak a szövegek címeként (lásd még *A' Kesergő Szerелем* címet) érthető, hanem olyan birtokos jelzős szintagmaként is, amelyben a cím a szövegek szerző-narrátor-hőisével egyesül (akik mindannyian a Himfy nevet viselik). Az így kialakuló oszcillációs helyzet lehetett az alapja a mű változó megnevezéseinek (mind Kisfaludy, mind az olvasók részéről). Az *Előszóban* például Kisfaludy hol *Himfynek*, hol *Szerelmeknek*, hol pedig *Himfy Szerelmeinek* nevezi művét. De ennél is érdekesebb egy, a beszélők közt finoman distanciáló mondat: „én, [ez az én az *Előszó* írója, Kisfaludy – O. Cs.] ott a szomorú magányban, leírtam életem poézissét, – azt, a mit szívem érzett, vagy Himfy helyén érezhetett volna;

leírtam, és magyarul írván, hazámban véltem lelteni magamat.”⁸⁹ Ez a *vagy* perdöntő erejű lehet: ’legalább’ Kisfaludy számára nyilvánvaló a közte és Himfy közötti kapcsolat minősége. Egyébként árulkodó lehetett volna Kisfaludy kifejtett költői ars poeticája is, amely szerint magát „természetes költőnek” vallja, nem literátornak és tudósna; így téve különbséget ’poéta’ és ’író’ között, azaz bizonyos alkalmakkor minden ember poéta lehet, ’előntheti a poézis’, amit csak le kell írnia. Ez a poéta volna tehát ő maga, Kisfaludy-Himfy, a természetes költő. Az idézet alapján nehezen volna eldönthető az is, hogy ki beszél valójában a *Szerelmekben*? Nem tudni, hogy most hősére vagy a *Szerelmek* szerzőjére gondol Himfyt említve, nem beszélve ’önmagáról’ (ez itt most a biografikus-polgári én, aki beszél), retrospektív módon írva mindezt. Kisfaludy félfordulata talán az ő természetes költőiségéből fakad. Az álcázás, a játék és mindennek vállalása sokkal egyértelműbb Csokonainál (a *Dorottya* előszavai), vagy Gvadányinál (*Egy falusi nótárius budai utazása*), nem beszélve Kármánról, akinek életében nem is vált nyilvánvalóvá, hogy ő a *Fanni hagyományai* szerzője (hőse, elbeszélője stb.). A „maszk és a tükör kedvelése, az elterelt exhibicionizmus, az irányított komédiázás, mindez hozzáadódik az álnévben az invenció, a kölcsönzés, a szóbeli metamorfózis, a névfetisizmus gyönyörűségéhez. Magától értetődik, az álnév már költői tevékenység, olyasmi, mint egy mű. Ha tudsz nevet változtatni, tudsz írni” – írja Genette.⁹⁰ Mintha Kazinczy nem nyugodna bele az eldönthetetlenségbe, az álcázás és kétely szövevényeibe. A szemének akar hinni, nem az elfátyolozott műnek, ezért kritikája elején (és később, a *Mondolat* ügyében is), inkább elmet-szi a praetextát.

⁸⁹ KISFALUDY, 1903. 33–34.

⁹⁰ GENETTE, i. m. 534.

3. Egy magán(y)mitológus túlsúlya (Berzsenyi identifikációs stratégiájáról)

Ha a titoktartás ésszerű és erkölcsös dolog, akkor a szerzőre nézve nemcsak hogy megengedett, de egyenesen kötelező a színlelés, hiszen ezzel maximálisan az irodalom céljait szolgálhatja, miközben magánéleti mivoltában is nyugton maradhat. Persze az anonimitásnak számtalan egyéb (szemérem, gyakorlatiasság) oka is lehet, de a korabeli szerzők, jobbra nem az irodalmi fikció, hanem morális oldalról szembesültek ezzel a kérdéssel. Hogy mi a helyzet azokkal az auctorokkal, akik az elmarasztalás veszélyét nevük eltakarásával kerülik el, láthattuk. De mi a helyzet azokkal, akik felkészülten, tisztos névvel lépnek a művelt és jó erkölcsű világ, a nagy olvasói nyilvánosság elé, de munkájuk eleven színei talán nem a valódi egyéniségüket tükrözik?

Francis Bacon *A színlelésről és alakoskodásról* írott esszéjében⁹¹ azt írja, hogy saját lényünk elpalástolásának három fokozata van. Az első a zárkózottság, a tartózkodás és a titkolózás, vagyis, „amikor az ember megakadályozza, hogy belé lássanak vagy elejét veszi annak, hogy rájöjjenek, milyen is valójában.” A második a nemleges színlelés, amikor az ember „bizonyos gesztusokkal és kijelentésekkel” másnak, „nem olyanak” kívánja feltüntetni magát, mint amilyen valójában. A harmadik pedig az az eset, amikor az ember tettelegesen színleléssel „tudatosan és határozottan az ellenkezőjét hazudja és játssza annak, mint amilyen”. Bacon kategóriáinak tiszta alkalmazhatósága meglehetősen kérdéses volna, hiszen a fokozatok könnyen egybecsúszhatnak, ha nem morális kérdéssről lenne szó. A jellem vizsgálatakor Bacon nem is titkolja a kategóriák egymásból következését, a megítélés szempontjából csupán a szélső értékeket stabilizálja, vagyis azt, hogy a *titoktartás* „ésszerű és erkölcsös” dolog, míg az *alakoskodást* és *hazudozást* (nagy dolgok és ritka esetek kivételével) „kárhozatosabbnak és kevésbé célirányosnak” tartja. A baconi eszmefuttatások mögül elő-

⁹¹ BACON, 1987. 24–25.

bukkanó morális megítéléssel a 18/19. század fordulóján a korabeli szerzőknek is szembe kellett nézniük. „Bizony súlyos gyarlóság és árulás önmagunkkal szemben, ha arcunk ellentmond bensőnknek: gyakran megesik, hogy sokkal inkább arra figyelnek és jobban hisznek neki, mint szavainknak” – írja Bacon, megdöbbenő pontossággal mutatva rá Berzsenyi problémájára. Berzsenyi nem ír sem előszót, sem biográfiát verseskötetei elé, pontosabban egészen máshová és másképpen írja meg „praetextáját”. Kazinczynak azt írja első *levelei* egyikében: „Én május 6. napján leszek 29 esztendő. – Az elme néha eleibe vág az életkornak, az érzés pedig gyakran elmarad tőle, – szeretném tudni, melyikből ítélte Uraságod?”⁹² Berzsenyi, állításával ellentétben, fenti levelének írásakor már elmúlt 29 éves, hiszen 1776-ban született, négy évvel korábban, mint ahogyan azt a mit sem sejtő Kazinczy (és rajta keresztül a hazai irodalmi közönség) vélhetné. Apróság, mondhatnánk, de Berzsenyi szándékosan fiatalít életkorán, mint ahogyan nem dátumozza, vagy szándékosan antedatálja jó néhány versét is. Visszahúzódo, tartózkodó (egyesekek számára hipochondriásnak és mogorvának látszó) természete és lelkivilága közti ellentmondásra Vitkovics Mihály tapint rá közvetlenül, jóindulatúan megértve őt: „Május (21-dikén) utóllján Ber'senyink is megfordult Pesten [1813 – O. Cs.]. Pö-reim között ülék, midőn Helmeiczivel és első szülött Kis asszonykájával bejőve hozzám. Forró örömmel szorítám szívemhez a Poctát, és nem indultam meg, mint három esztendő előtt, azon, hogy ő a tsókot, az ölelést igen csendes vérrel fogadgya, hidegséggel viszonozza. Már az előtt tapasztaltom hagyta, hogy az ő külső viselete hideg. [...] Ez az olly érdemes Barátunk, igen elszokott az emberektől, és minden gyönyörűsége, a mint szavából, viseletéből kitetszik, a Magánosság. Az ő szép munkái és külsője között Ég, föld a külömbség. Nem tudom, mikor láthattyuk ismét!” [KazLev X. 443–446. Kiemelés tőlem – O. Cs.] Úgy tűnik, hogy Berzsenyi már nagyon korán érzékelte természetének ezt a „külömbségét”, mindig is zavarban volt akkor, amikor mások előtt ennek a két világnak szembesülnie kellett

⁹² BERZSENYI, 1978. 375.

egymással. A maga részéről egyébként mindent megtett, hogy leválassza költészetének hermetikusan zárt világáról a valóságos, hétköznapi dolgait. „Az én egyedülvaló barátaim a magánosság és elmélkedés – én nótáimat nemcsak énekeltem, hanem mélyen érzem is” – írta önmagáról Kazinczynak. Talán hihetünk neki, hiszen poézisének természetéről Berzsényi szívesen írt (leginkább csak ír, hiszen *beszélni*, úgy ahogyan azt Kölcseyék elvárnák, képtelen), a sorok között otthonosan mozog, jól érzi itt magát, hiszen velük mindent a saját képére formálhat (persze ezt a világot is szemérmesen, másoktól elzárva őrzi). Berzsényi az évek során sokat nem veszített sem szemérméből, sem kilőiből. „Helmeczi sehová sem tudta bévezetni – írja Vitkovics Mihály Berzsényi második pesti expedíciójáról –, mert mindenütt szabadkozott. Ugy tett három esztendő előtt is. Mostan annyiban változott, hogy zöld mente helyett kabátot visel, és *még kövérebb, mint valaha* [kiemelés tőlem – O. Cs.]” A diagnózison, mármint hogy éveit múltával, és tegyük hozzá: költészetének kihűlésével egyenes arányban nőtt kövérsége, lehet élcelődni, de Berzsényi rettenetesen szégyellte ezt a kövérséget, másképpen: életének és poézisének (a külső szemlélő számára) feloldhatatlan (nak ítélt) ellentétét. Talán nem volt véletlen, hogy a versei kiadásának előkészületi munkálatai között, kötetének belső oldalára kerülő arcképének elkészítésére a legnagyobb gonddal ügyelt, hogy az őt lehetőleg ne kövérnek mutassa, hanem olyan-nak, amilyennek ő szeretné magát (látni és) láttatni.⁹³ „Sok darabjaim lesznek készületlenek – magyarázkodik Berzsényi egy 1811 februárjában kelt levelében Kazinczynak –, de én tökéletességet nem is keresek. Megelégszem, ha képemet mívemre, mint Phidias a magáét Minerva paizsára, néminemű árnyékozzat-al nyomhatom.” Mit is jelent ez az 'árnyékozzat'? Berzsényi szokásos szerénykedését, a nem tökéletes készülséget? A phidiaszi hasonlatot (amivel Berzsényi Pheidiasz *Athéna-Parthenosz* szobrának pajzsdomborművére céloz) értelmezve a plutarkhoszi hagyománnyal találkozhatunk, amely szerint a görög szobrász az

⁹³ A kötetek előtti metszetekről: V. ECSEDY, 1999. 293., és CHARTIER, 2000. 315.

amazonok ellen harcoló honfitársai között a maga és Periklész portréját is megmintáztá. A magáét a valóságnak megfelelően, kopaszodó fejjel, Periklészét pedig úgy, hogy lándzsát tartó fel-emelt keze *eltakarja* ugyan az *arcát*, de a kéz mögül előtűnő részletekből a hasonlóság nyilvánvalóan kitűnik. Berzsenyi erre a hagyományszálra utal félmondatával. A kérdés ezek után az, hogy Berzsenyi magát valóban kopaszodó fejjel, azaz kövéren, a valóságnak megfelelően mutatja-e majd, vagy arcának, alakjának vonásait eltakarva, de egészében mégis felismerhetően. A portrét, amelyből a nagyközönség vizuálisan is megismerheti, mindenesetre a versíráshoz hasonló gonddal veszi körül. Berzsenyi arcképben is meg akar felelni a szövegei (*írásképp*) keltette elvárásoknak. A tét itt most nem az elsőség eldöntése, hanem a különbség megszüntetése. Ez lehet az a(z irodalom)történeti pillanat, amikor az életrajzok alanyát bekebelezi a szövegek szerzője, amikor ez a szerző határozott lépést tesz önmaga felszámolása, azaz fiktívvé és textuálissá válása felé. 1810 novemberében írja ezt Kazinczynak: „Portrait-m nagyon hibás, ha engem igen kövérnek mutat. Vállam és mellem ugyan plátói, de kövér éppen nem vagyok. Mind Szemerét, mind a képíró az én bélelt téli mentém csalta meg. Add, kérlek, ezen copiámat Kisasszonykádnak játszani. Küldök néked másikat, mely meg fogja mutatni, hogy a te barátod egy egész arasszal vastagabb mellben, mint hasban.” A férfias hiúság mögött a méltatlankodás okai és következményei sokat árulkodnak Berzsenyi szándékairól. Mivel elégedetlen az őt kövérnek mutató képpel, új képet csináltat. Nem közömbös számára az, hogyan látják majd mások. Az egy évvel később készült Blaschke-miniatúrát már azért szereti jobban, mert „*egy martialis óda néz ki belőle*”, de kéri Kazinczyt, hogy ne ijedjen meg „*a borzas bajszerű magyartól, se a cifra dolmánt és filozófusi köpönyeget*” ne kacagja ki. A kontraszt, ahogy Berzsenyi fogalmaz, borzas bajszerű magyarsága és filozófusi köpönyege között roppant találó és árulkodó. Önbeállítás nem hiúság, hanem szabadulási kényszer attól a személytől, aki rátelepszik költészetére. Ekkor persze még nem sejti, hogy bemutatkozásába, minden igyekezete és körületekintése ellenére, hiba csúszik. Az arckép nyomtatványán a „dolmán egészen el van rontva – panaszkodik nem sokkal a kiadás előtt Kazin-

czynak –, melynek fekete krepin-zsinórt és filigram gombokat kellene mutatni, a láncon pedig csak három oroszlánfejnek kellene lenni, úgymint a két végén és közepén, és a sujtásozat is egészen negligálva van.” A részletek, úgy tűnik, már ekkor is hihetetlenül fontosak. A megtervezett és beállított póz azonban alapvetően nem mozdult el. *Berzsenyi* már egyáltalán *nem lát-szik kövérenek*.

EXKURZUS:

A csábítók csábulása: az identifik[á]ció

„Minden merő komolyság és minden
csupa tréfa ebben az iróniában,
minden a legőszintébben nyílt,
minden mélységesen elváltoztatott.”
(Fr. Schlegel, 108. Kritikai töredék)

1. Az identifikáció és identifikció

Ha összevetjük az arisztotelészi bevezetés-meghatározás egyszerűségét (*része a beszédnek, utat nyit, amit ragyogóan tudunk*) a későbbi meghatározások részletező és aprólékos (*Benevolentia-Attentio-Docilitas-Insinuatio-Transito*)⁹⁴ leírásával, a túlszabályozottság mintha az egyéniség korábban megkövetelt szabadságfokát kötné gúzsba. A könyv tartozékai, a könyv körül elhelyezkedő, magyarázó textusok csak látszólag egyszerűsítették le és segítették elő a szerzők dolgát, akik a kínálkozó identifikációs lehetőségek csábításának engedve egyre inkább feledni látszottak azt, amit a legragyogóbban tudtak.

„A' Mú'sákat áll-ortzáson is rajzolták a régiek. Hellyesen. Mely sokszor a' Poéták magok egészen különböznek attól a' festett játékos áll-ortzától, mellyet a' Vers-írás közben fel-tésznek. Az áll-ortza annak, a' ki fel-tészi, valóságához éppen nem tartozik” – írja Gyöngyössi János abban az *Előljáró beszéd*ben, amelyet *Magyar Verseinek* 1790-es, Bécsben megjelent kiadása elé írt. Az áll-ortza játékos gesztus, vagyis a vele való megtévesztés nem von maga után semmiféle sértést. A másik lényeges kijelentés, hogy a költők *versírás közben* teszik fel álarcukat (csak akkor és csak ott csapnak be tehát), egyébként az *valóságukhoz* „*éppen nem tartozik*” hozzá. Az *empirikus* és a *mintaszerző* kö-

⁹⁴ SZABÓ G.-SZÖRÉNYI, 1988. 32–39.

zötti különbségtétel metaforája lehetne az álarc, amely más, mint a 'valóság' (ál)arca. Gyöngyössi ezt a peritextusban árulja el, tehát *itt nem visel* (látványosan) ál-arcot. Elvei tiszták és közérthetőek. Gyöngyössi helyesnek tartja a kettősséget, annak fenntartását pedig szükségesnek (szerinte egyébként ez nincs mindig így, csak sokszor), de az olvasónak tudnia kell, hogy létezik ez a kettősség. Gyöngyössi számára tehát nincs határkérdés: az álarc versírás közben van fent, máskor nem (tehát a versen kívüli szóláshelyzetekben, az 'életben' – mint 'valóság' – és az előbeszédben a valóságos személy, ha úgy tetszik, az empirikus szerző beszél). Látszólag egyszerű így a valóságos és az álarca elkülönítése egymástól. Pogány (görög) szokás ez, ahogy írja, de csak a javára válhat a keresztyén versíróknak is, hiszen „a' barmoknak tejével jó-ízűen és hasznosan élünk, de természetünket azokkal meg-nem elegyítjük”. Majd ezekkel a szavakkal zárja az előbeszédet: „De szinte el-felejtettem, hogy mostan Előljáró-beszédet, nem pedig Verseket írok. Szinte túl léptem a' rendes határon.” Ez utóbbi önreflexió már-már ironikus: minden korábbi kijelentését negligálja a magáról megfelelően beszélő, akiről ezután már nehéz volna megmondani, hogy éppen álarcot visel-e vagy sem, amikor és ahogyan itt beszél, és vajon túllépte-e már azt a bizonyos határt vagy sem? Melyik a 'valódi' arca? A(z) (peritextus) előbeszéd 'közege' okozza mindezt: szinte túllépi a rendes (a szövegen inneni, álarc nélküli) határt, de még időben visszalép. Az empirikus szerző így mintha a mintaszerző hangján beszélne 'önmagáról'. Innét nézve válhat érthetővé a szerzői identifikáció és a biográfia körüli probléma is: „A tulajdonneveknek nincs értelmük [sens] következésképpen a jelentés [signifikation] fogalmát sem lehet alkalmazni rájuk. A tulajdonnév funkciója a pusztá identifikáció: egy személy vagy dolog speciális megjelölés segítségével történő megkülönböztetése és individualizálása. [...] Az irodalomban viszont a tulajdonnév, legyen az hely(ség)név vagy személynév, ugyanazon a jogcímen, mint a szöveg többi szava, feltölthető jelentéssel.”⁹⁵ A peritextus határsávjában a jelentés nélküli és identifikáló név jelentés-

⁹⁵ RIGOLOTT, 1992. 349. – idézi Ullmannnt.

sel és fiktív identifikációval is feltölthető. Hiszen a szerzőnek egyedül itt adódik mód arra, hogy az előszóban vagy névhasználatának megválasztásával hivatalosan vállalja vagy éppen elutasítsa, hogy ő a szövegek szülőatyja. Gyöngyössi elszólása azt jelzi, hogy mindaz, amit ebben az előbeszédben mond, folyamatosan felülírja az addig mondottakat. Gyöngyössi álarc-hasonlata nem képes leírni a szerzői hermafroditizmusnak az identikusból a fiktívbe ide-oda csúszkáló játékát. Az átcsúszás pontos (szöveg)hely és időpillanata (a beszédben) nehezen meghatározható. A kezdetben empirikus szerző fiktívvé (és álarcássá) válik, majd ismét empirikussá. Amit *identifikciónak* nevezhetnénk, valójában egyfajta mozgás (vagy inkább csúsz/kál/ás): *identifik←á→ció*. A paratextusban identifiktívvé váló szerzőről (szerzői beszédről) eldönthetetlen, hogy önéletrajzából/megszólalásából stb., mennyi a valós és mennyi a költött, mivel éles határ nem húzható közük. Az olvasó nem tudja majd eldönteni, kinek higgyen: a valódi vagy a fiktív beszédmódnak, vagy egyiknek se, hiszen gyakorlatilag lehetlenné vált az egyértelmű ítélkezés lehetősége. Minden ugyanúgy kérdéses és hihető egyszerre ebben a közegben. A peritextus megbízhatatlan (kétes funkciójú és tartalmú) szöveghellyé válhat az olvasó számára az egyértelmű fiktív textussal és a szövegen kívüli valósággal szemben, és mintha éppen az itt elhangzó beszéd és beszélő (szándékával ellentétben) mosná el az egyértelműnek vélt határokat. Az identifikáns személyiség identifiktívvé válásának és visszaváltozásának demonstratív bemutatásaként olvasható Kölcsey *Előbeszéd* című írása. Az *Előbeszéd* szövegjátékában a végzetes egybecsúszás performanszát a főszöveghez fűzött peritextusok teszik teljessé. Ez utóbbiak nemcsak annak eldöntésében kívánnak nyomást gyakorolni az olvasóra, hogy az *Előbeszéd* végérvényesen váljon-e a fikció részévé vagy inkább szüntesse meg magát, hanem a hozzá való viszony tisztázására is javaslatot tesznek: az ítélő kritika számára ez a hely és az itt megszólaló szerző definiálhatatlan. Az előbeszéd veszélyes és ingoványos területet: az álmodozás helye, ami talán meg is hagyható a szerzőknek.

2. „...amelyet ragyogóan tudunk...”

(Kölcsey: *Előbeszéd*)

Miért kell a könyvhöz/elé előszó? A textuális fordulatot bejelentő *A disszemináció* például ezzel a *gyakorlati* problémával kénytelen szembenézni.⁹⁶ A *Nagy Könyv* eszméjével leszámoló szöveg maga egy könyv alakjában ölt testet és kitölteni kényszerül majd egy helyet is a *könyvtárban*. Ez olyan paradoxon az előbeszédet író 'Derrida' számára, amelynek megoldása nem várathat magára abban az írásban, amely tehát a könyv ellen szól.⁹⁷ A *disszemináció* disszeminációja a könyv és előszava státusának destrukciójával (vagy inkább dekonstrukciójával – hiszen magáról az előbeszédről ír előbeszédet az előbeszéd helyén) mindjárt az elején, azaz az előszó *helyén* meg is történik. A történés (az előbeszéd, azaz a *Könyvkívület / Előbeszéd*) *így kezdődik*: „Ez (tehát) nem lett léssen könyv.” A *Könyvkívület*, *ELŐSZÓK* nem előbeszéd valamihez, hanem könyv és textus, beszéd és írás, ég és föld összetartozásának megnyilvánulása, a (*tehát*) beékelése mag és héj közé. Derrida valószínűleg a könyv identifikáns egységének tekinti az előbeszédet, úgy is mondhatnánk egyszerűbben, hogy könyv az, ami előtt előbeszéd áll. 'Derrida előbeszéde' ezért (látszólag) megszünteti a bevezetőt (*exordium*), valójában azonban csak a tradicionális funkció egyik kanonizált elemét, a *partitiót* (részletezés, összefoglalás) utasítja el. A *Könyvkívület* a könyvön kívüli helyek sokaságáról szól, arról a másik kanonikus funkcióról, amely a legkevésbé rögzíthető, amely a körülírások ellenére sem válik egyértelműen megragadhatóvá. Az olvasó csábítás segítségével való megnyeréséhez (*captatio benevolentiae*) elengedhetetlen a beszélő/író egyénisége. Az előbeszéd a csábítás művészete, szabályainak csak a felhasználói potencia és virtuozitás szab határt. Derrida (vagyis az ezzel a névvel jelölt

⁹⁶ DERRIDA, 1998. lásd még, ORBÁN, 1994. 161–200.

⁹⁷ FISH, 1996. 265–266.: Számomra meggyőzően hatástalanítja (Meyer Abrams Derrida, Bloom és Fish munkásságát bíráló érvei kapcsán) a „könyv trónfosztását egy könyv jelenti be” típusú érvelést, de hát itt most nem is erről az ellentmondásról van szó.

beszélő) mindannyiúnkat elcsábít *Könyvküületével*, mert ragyogóan⁹⁸ ért a destrukcióhoz és ragyogóan disszeminál. És most jön a *Könyvküület* szójáték másik oldala, mert a beszélő nem csik *önküület*be. Ennek ellenére *mégsem marad magánál*, hogy úgy mondjam. Miről van szó tulajdonképpen?

Friedrich Schlegel barátnéjához írt kritikai episztolájában említi meg, hogy bizony magának is kedve volna egy *Regényelmélet*hez, „mely a szó igaz értelméhez híven elméleti mű lenne: a tárgy szellemi vizsgálata nyugodt, derűs kedéllyel, ahogyan az isteni képek jelentős játékát illik szemlélni ünnepélyes örömmel. Ez a regényelmélet maga is regény lenne, mely fantasztikusan adná vissza a fantázia minden tónusát és a lovagvilág káoszát még egyszer felkavarná. [...] Azok lennének csak az arabeszkek! S ezek, mint levelem bevezetőjében mondtam, a vallomások mellett korunk egyetlen romantikus természeti produktumai.”⁹⁹ A kora romantika esztétikájának egyik alapkategóriája az az *irónia*, amelyet Schlegel (*Sterne arabeszkjei után*¹⁰⁰) nemcsak regényében követ (*Lucinda*), de a romantikus produkciók egyik alapvető összetevőjeként említi.¹⁰¹ Az elmélet mint arabeszk meglehetősen csábító az ironikus beszédmód számára, hiszen amellett hogy (a metafizikusokkal ellentétben) szeretné elkerülni a műfajokban való gondolkodást, legalább ennyire szeretne maga is egy olyan „berácsosztatlan” beszédmódot alkalmazni, amely

⁹⁸ „A fuvolanyitány hasonló a bemutató beszéd bevezetéséhez. A fuvolajátékosok ugyanis elkezdnek játszani egy olyan dallamot, amelyet ragyogóan tudnak, s azt hozzákapsolják a darabhoz; ugyanígy kell megírni a bevezetést a bemutató beszédekhez...” = ARISZTOTELÉSZ, 1982. III., 14. 1414b 14. skk.); ehhez és az előzőekhez lásd még: BARTHES, 1997. 151–152.

⁹⁹ SCHLEGEL, 1980. 380.

¹⁰⁰ „Őn is érezheti, hogy Sterne humorát tiszta derűvel élvezte, korántsem afféle feszült kíváncsiság jegyében, amely a mindenképp hitvány könyvek olvastán fog el bennünket olykor egy-egy pillanatra, mintegy önmagunk ellenére. Kérdezze csak önmagát, élvezete nem volt-e rokon azzal, amelyet gyakorta ama játékos festmények szemlélésekor együtt éreztünk – igen, az arabeszk láttán.” Uő., uo. 372. Az arabeszk itt, Sterne utalva, annak *parekbázisos*, kitérésekkel és kiszólásokkal tarkított, humoros, ironikus regénytechnikáját jelenti, amely a 18. század végi francia és német regényirodalomban iskolát teremtett.

¹⁰¹ A romantikus iróniáról és az *Előbeszédről* lásd: Z. KOVÁCS, 1999., illetve de MAN, 2000. 175–204.

éppen arabeszkjellegénél (azaz számtalan utalásával, játékával, felforgatott és inkoheregensnek látszó beszédmódjával) fogva vonzza a többértelműséget.¹⁰² Kölcsey az „egész világot” szeretné recensálni, ahogyan azt Kazinczynak írja,¹⁰³ és nem látja be, hogy miért is kellett „a kritikának fábrikai formát adni; s azt, ami éppen a hamis ízlés és pedántság kikorbácsolója akarna lenni, pedántos korlátok közé szorítani, s művitéletet prokatori akcióhoz tenni hasonlóvá?” Ezek után nem lehet meglepő, ha az *Előbeszéd* olyan fikciós szövege Kölcseynek, amely mind a műfaji, mind a szerzői/beszédmódbeli definíciót és ellenőrzést megkerüli.¹⁰⁴ Szándéka felől ez a „kritikai arabeszk” ugyanúgy lehet pamflet, mint ahogyan egy nagyon is komoly kritikai normaképzés (igaz, rendhagyó) része.

Kölcsey írásai közt van néhány olyan szöveg (*Kritika és antikritika*¹⁰⁵ *A' férj-ölő; Berzsenyi Dániel versei; a Felelet a' Mondolatra*), amelyekben a beszélő meglehetősen reflektálttá teszi kritikus szerepét. Nemcsak hogy világosan meghúzza a szerepköröket (funkciókat), leválasztva a kritikusról a magánembert, de a folyamatos reflexió újabb fokozatát jelenti az, amikor az általa kialakított recensensi szerepre is reflektál. A recensensről nem az empirikus szerző mond véleményt, hanem egy harmadik megszólaló: neve vagy nincs (*Kritika és antikritika*) vagy éppen álnevet használ (Cselkövi), vagy E/3-személyben beszélve Rec(enzens)nek nevezi magát. Az alkalmazott beszédmódok paratextuális összessége miatt sohasem lehetünk biztosak abban, hogy 'Kölcsey mit gondol', mert nincsen egyetlen, kitüntetett, viszonyítási pontként szolgálható 'ős-Kölcsey', akihez vissza lehetne nyúlni. A folyamatosan reflektálttá tett beszédmódok között mindig lesz egy, amely éppen aktuális, vagy amely éppen akkor csússzan ki a beazonosítás alól. Ez az illé-

¹⁰² RORTY, 1994. 92.

¹⁰³ KÖM III. 259.

¹⁰⁴ KÖM2 439–453. Kölcsey az *Előbeszéd*ről: KÖM2 III. 291.; 312.; 304.

¹⁰⁵ MEZEI, 1992. 71–80. Jogos kérdőjeleihez két megjegyzést fűznék: a korábban írt, de csak a Körner Zrínyije után megjelenő *Előbeszéd felől*, annak kontextusában olvasva ezeket az írásokat, mindez nem tűnik idegennek Kölcsey ironikus kritikai beszédmódjától és arabeszk-fiktív szövegeitől. A másik: ki írta a Redactió paratextusát? *Talán éppen Szemere?*

kony jelenlét és funkciómegoszlás talán túl 'korai' az egykorú olvasók számára.¹⁰⁶ Mindenesetre az *Előbeszéd* olyan paradigmatiszűvűnek tekinthető, amelyben a Kölcsy-féle (pontosabban a Kölcsy név által klasszifikálható) beszédmódok közül leginkább az (ön)ironikus kritikai beszédmód válik láthatóvá.

Kölcsy *Előbeszéd* című szövege az előbeszédben létrejövő, identifikatív szerzői beszédmódokat parafrázálja. Az *Előbeszéd* maga is egy előbeszéd és úgy is viselkedik, ahogyan, feltehetően, egy idejétmúlt funkciónak és benne egy identifikatív váló beszélőnek és beszédmódnak 'viselkednie kell' – az ironikus olvasó ('Kölcsy') számára. Az *Előbeszéd* a szemléletváltás/változás (könyv és szöveg, erudíció és fikció, homiletika és irónia, identifikáció és identifikáció) markáns esete. A retorikus röögök szemantikai és az identifikatív váló önközületek szerzői kritikáját ez a szöveg nem tudja/nem akarja hagyományos módon megoldani. Az *Előbeszéd* egyszerre tárgya és elfoglalt pozíciója egy olyan diszkurzusnak, amely a könyvek eszméjét legitimáló, de a változtatásra, sőt mi több, a megszüntetésre szoruló előbeszédek ellen irányul. A való és fiktív között ingadozó peritextus végérvényesen a fiktivitás körébe kerül, amennyiben itt adódik hely a szerzői 'álmódosításnak', az identifikációt teljesen maga alá gyűrő identifikációs beszédmódnak. Az *Előbeszéd* úgy diszkvalifikálja az előbeszédet, hogy 'önállósítja' azt, hogy az saját 'ingatag' terhétől roppanjon majd össze, hiszen az előszó nem képes könyvvé válni. Ezek után sem a bevezető, sem a benne megszólaló szerző nem identifikáns többé. Fikcióvá vált és fikcióként kell olvasni is, olyan identifikációs szövegként, ahogyan azt az *Előbeszéd* saját mintaolvasójától (aki elérte az iróniát) is elvárhatja. Az előbeszéd destrúálása olyan 'itt és most' pillanat, amely időben és térben ábrázolja a befogadás összetett folyamatát és megannyi résztvevőjét. Az *Előbeszéd* (amely egyszerre könyven kívüli és önközületi 'közület') nemcsak a műfajt-funkciót bontja le, megszüntetve a könyvhöz (beszédhez, szöveghez) tartozást, hanem az addig hagyományos szerzői személyiség ideáját is, rámutatva annak torzóságára, megnövelve egyben az olvasói szerep

¹⁰⁶ Lásd itt kifakadását a véleményalkotás szabadságának megoszlásáról, és a kritikus szerző és empirikus szereplők szétválasztásáról. (KÖM2 I./672.)

jelentőségét. A kritikusi megszólalásra az identifikatív szerzői beszédmód lesz jellemző: a tudatosan vállalt **identifikatív** forma teszi szabaddá a nyelvi megformálást. Az ironia, a parekbázisos beszédmód textuális formája, az olvashatóság vizuális, az orációs retorikák szóbeli stratégiájával ellentétben működő eljárása, és a névjáték mind-mind a kritikai beszédmód részei.

Az *Előbeszéd* mint főszöveggé (textus) avanszált peritextus, és ennek a textus-peritextusnak a további peritextusai a korabeli irodalmi (kritikai) diszkurzus anomáliáját mutatják. Az *Előbeszéd* látványosan mellőzi az előbeszédnek tradicionális elemeit. Ha van egyáltalán valami kézzelfogható célja ennek a szövegnek, akkor az talán éppen a klasszikus retorikák biztonságot nyújtó (konzerválódott) szerkezetének és nyelvének lebontása. A retorikai bevezető fiktívvé tétele (ironikus játékba hozása) ugyanis szükségképpen kihat a beszédszerkezet korabeli rendszerére. 'Kölcey' nem újrafunkcionalizálásra (*Dorotya*) vagy funkciómódosításra (*Lilla*) készül, mint a Csokonai-peritextusok (→ A „kételtű” képlete), hanem egy használhatatlanná vált szöveg helyén ironikus 'szétrobbantására'. A kritika kényszere és a megszólalás (műfaji-beszédmódbeli) kérdőjelei szülik az ironikus magatartást. Ennek a szellemnek a terméke ez az ironikus arabeszék.¹⁰⁷ Az *Előbeszéd* ezen a ponton radikális olvasatát adja a schlegeli parekbázisos beszédmódnak, amely a szerzői kiszólás beavatkozásával töri meg a fikció illúzióját, hogy ezzel óvja az egyébként túlonatúl hiszékeny olvasót a világ és a fikció egybe mosásától, amely mégsem lehet más, mint a hagyományos kioktató és megmagyarázó retorika továbbélése. Az *Előbeszéd* nem szakítja meg a fikció illúzióját (ebből a szempontból végig koherens marad), hanem a fikciót minden résztvevőre kiterjeszti a szerzői identifikáció helyén, így ott az olvasó nem azt találja, akit/amit elvár(hat). Nincs ott az 'empirikus szerző', már nem adható meg az a bizonyosság, amellyel Kazinczy még megtalálhatta egy szöveg létrehozóinak azonosságát, ugyanakkor az egyébként kifogásolt szerzői önreflexivitás válik eltúlzottá. Az *Előbeszéd*-ben a fikcionálttá és szövegszerűvé váló empirikus bi-

¹⁰⁷ Itt és a továbbiakban lásd de MAN, 1996. 5–59. különösen: 33–49.

zonyosságok megszűnésével szembesül az irodalmi diszkurzus minden (itt feltüntetett) résztvevője. Az átláthatóvá tett, szintisz-tán retorikai fogások eredményeként értett nyelv (annak jelei nemcsak megbízhatatlanná válnak ezáltal az olvasó számára), de kiüresedésük felismerése vezet a bizonytalansághoz. A világ a nyelvvel együtt tehát csak *látszólag* kiismerhető. Az identikus, koherens beszélők hiányában az olvasó lemondani kényszerül az egyértelmű jelentés és az empirikus szerző képzetéről. A hazug-ság sejtetése és a bizonytalanság bizonyossága nem teszi lehe-tővé semmiféle igazságkonstrukció behelyettesítését.

Hogyan juthat el egy szerző az előbeszédben úgy az önkívü-letig, hogy közben mégis magánál marad? Derrida nem írja alá előbeszédét és Kölcsey sem. Nem vállalják, nevük mégis olvas-hatóvá válik majd valahol. Az, hogy miért kell maguknál ma-radniuk, világos: a csábítás trükkje miatt, erre szolgál az *identifikációs* bevezető, a *Könyvkívület* és az *Előbeszéd*. Az önkí-vület a hamis identifikáció szinonimája, az a helyzet, amelyben, az olvasó számára, a szerző az előbeszéddel együtt elszakad a szövegtől/könyvtől. Az önkívület ebben az értelemben az a hely-zet volna, amelyben az előbeszéd (a szöveg/ek identifikációjával együtt) a szerzői identifikáció teremtő aktusát szünteti meg a szöveg/könyv felett, degradálva magát a tradicionális szerzőt is. A szerző megszüntetése az írás játékanak térnyerése, nevük ezért csak így olvasható: *Derrida, Kölcsey*. Mindkét szöveg ha-sonló destruktív eljárást alkalmaz ugyanazzal a 'tárggyal' szem-ben. Kölcsey *Előbeszéde* ugyanúgy önmagát destruálja az előbe-széden belül, mint Derrida, és hasonlóképpen nem lett létszen könyv sem ehhez az *Előbeszéd*hez. Az *Előbeszéd* könyvnélküli-ségét a folyóiratközlés teszi lehetővé, szöveg-, azaz olvasáscent-rikussá téve az előbeszédet, amely már nem akar senkit sem meggyőzni semmiről, csupán egy írás, szöveg magáról az előbe-szédről. Az *Előbeszéd* végül is ugyanúgy önállósodik az *Élet és Literaturában*, mint ahogyan Derrida *Könyvkívülete A disszemi-nációban*.

Az *Előbeszéd* a könyvet szegélyező összes főbb peritextust és minden (főbb) epitextust (magyarázó szöveget) feltünteti. Egye-dül a 'könyv' (textus) hiányzik, de az olvasás végére, a magya-rázó paratextusoknak köszönhetően, kiderül, hogy mindez csak

látszólagos. A tárgyat megfojtó és annak szerepét kisajátító bevezető árnyéka a laterna magicában óriásivá növekszik, de az összhatás mégis groteszk és ironikus. A szövegben egyszerre három beszédmód is érvényesül, egymásra épülve, egymást áthatva, legitimálva és feltételezve. A könyv megnövelt margóján egybegyűlő résztvevők, *Dörgényfalvi*, *A Redactio* és *Cselkövi* egymást elbizonytalanító szövegei csupán a hagyományos jelentésadást nehezítik meg, maga a játék mégsem parttalan, hanem jól kitervelt és megszerkesztett. Az *Előbeszéd* ennek megfelelően három szöveg szoros együttese, a főszöveg (amely a címet viseli) tulajdonképpen maga is peritextus, és peritextusként is 'viselkedik' (← *Paratextualitás / Peritextuális retorika*). 'Identitását' ugyanakkor a hozzá kapcsolódó két további (magyarázó-értelmező) szövegtől nyeri, amelyek tulajdonképpen a főszöveg-peritextus epitextusai. A kiadói magyarázat minősíti főszöveggé az előbeszédet azáltal, hogy tényleges főszöveg (könyv) hiányában a peritextust recenzáltatja. A kritika pedig tulajdonképpen egyszerre epitextusa az *Előbeszédnek* és a kiadói epitextusnak is: a peritextus epitextusának az epitextusa. Mindez a paratextuális funkciók alapján értendő – ugyanakkor, mivel a szöveg (*Előbeszéd*) együtt és egyszerre jelenít meg minden paratextust, illetve mivel az előbeszéd főszöveggé avanzsálódik, olyan (ironikusan értendő) funkciótorlódás jön létre, amelyben az epitextusok peritextussá, a peritextus textussá 'változik'. A kritikus (eredeti funkciójában tehát:) epitextus nem funkciótlanítja az előbeszédet (pedig perverz módon büntetlenül kasztrálhatná), hanem értelmezetlenül otthagyja. A nem-kanonizálással az olvasói megítélésnek és az írói álmodásnak (azaz a mértéktelenségnek) teret engedve véglegesen kivonul erről a helyről, nem érdemesítve azt a tudományos definícióra. Az *Előbeszéd* korábban identifikációs helye ezzel a gesztussal végérvényesen az identifikciónak enged teret, amelynek azonban már semmi köze se régi feladatához, se tárgyához, a könyvhöz. Az *Előbeszéd* beszélői azért lehetnek maguk is identifikatív szereplők, mert maguk az előbeszéd szerzői is, és mindenki azzá vált, aki szerepet vállalt a paratextuális beszédben. Ez a szöveg fiktív és komolykodó egyszerre, mint ahogyan maga a tárgy is ilyen. *Dörgényfalvi* egyszerre ironikus és közhelyes: ez a kettősség meghatározhatatlan-

ná teszi beszédmódját is, így az sem dönthető el egyértelműen, hogy ki is ő valójában. Ez a meghatározhatatlanság, pontosabban az egyszerre érvényesülő és egymást felszámoló beszédmódok fogják legfinomabban érzékeltetni az előbeszédekben megszólaló szerzői beszédmodok ingoványát, azaz az identifikáció játékát.¹⁰⁸ Az identifikációra való szerzői törekvést ugyanis folyamatosan felülírja az identifikatív beszédmód, ami persze már nemcsak a peritextus meta(mor)forizáló jellegét mutatja, de a peritextusban sajátos helyzetbe kerülő szerzők státusát is átvilágítja, ami szerint nem választható többé el egymástól világosan az empirikus és a mintaszerzői beszéd. Az *Előbeszéd*, miután feltárta a problémát (nem úgy, ahogyan azt Kazinczy tette Kisfaludyval → *Himfy vagy Kisfaludy?*), a maga részéről az egész kérdést, a paratextualitás összes problémájával együtt, a fikciós eljárások bűvkörébe tolja.

A szöveg végig játszadozik olvasójával is. Dörgényfalvi kétértelműségét az elvileg magyarázó, segítő epitextusok nemhogy megszüntetnék, hanem egyenesen játékba hozzák. Dörgényfalvi pedig alkalmat kínál a redakció és a redakcióra hivatkozó recenziens játékba hozatalához. A kiadói epitextus értelmezi és meghatározza ezt a beszédmodot, miközben a Dörgényfalvit ért váratlan eseményről beszél és arra biztat, hogy várjuk a könyvet (ami soha nem fog megjelenni), ugyanakkor a kiadó fiktív alakot (*Gullivert*) von be egy általa valósnak tartott személy megítéléséhez, ami elbizonytalaníthatja az olvasót. Ugyanakkor erre a kétértelmű (ironikus) beszédmodot használó kiadóra hivatkozik egy harmadik, az eddigi résztvevőktől független személy, a kritikus, komoly és megfontolt, bár kissé megfáradt hangon beszélve a másik két résztvevőről. A recenziens epitextus (az ironia ironiájaként) saját fikcionális jellegét olvasható aláírással rögzíti, nyilvánvalóvá téve a világ és a fikció összebékíthetetlenlenségét: a megbízhatónak tűnő recenziens ugyanis, aki megfelelő reflexiós pontot kínálhatna a szövegek megítéléséhez, igencsak beszélő nevével zárja saját kommentárját és az egész szöveget: *Cselkövi*. A recenziens tehát ugyanolyan ismeretlen és

¹⁰⁸ Vö. Édes Gergely, *Keservei és nyájaskodásai* (→ *Forrásjegyzék*) Előszavának dilettantizmus-retorikájával.

megbízhatatlan szereplővé válik, mint Dörgényfalvi. Az olvasó csapdába került, immár nem képes megbízhatóan ellenőrizni egyik aláírás autentikusságát sem, és az aláírók viselkedésének konzisztenciája is meglehetősen kétes marad. Itt léptethető be a Kölcsey-féle kritikus ars poetica (azaz az olvasó és a szerző segítése¹⁰⁹) önironikus olvasata, hiszen a recensensi nagyítva kicsinyítő, illetve kicsinyítve nagyító lencse nemcsak azt sugallja, hogy a kritika képtelen bármiféle objektivitásra, de saját maga csődjét bejelentve az olvasót is magára hagyja. Az olvasó magára hagyása pedig a kritikus *önpusztítását* jelenti. Az olvasó most végképp nem hagyatkozhatna a saját szemére, hiszen az olvasás végére szép lassan minden kicsúszott az értelmezői horizontja alól. A gyakorlati kritikát feladó Kölcsey (a személyiséget megkettőző) önironiájával valójában korábbi kritikus elveit erősíti meg, túlzó, már-már szatirikus módon mutatva az eltorzult szerző hatalmát az irodalmi közeg minden szereplője felett. Az előbeszédek identifikatív, ellenőrizhetetlen alakja így nem lehet tárgya majd az ezekről a szövegekről folyó kritikai diszkurzusnak. Az olvasó magára hagyása erre ébreszti rá az *Előbeszéd* olvasóját. Egyedül az olvasó magánya vezethet el a *kétkedéshez* mint a legalapvetőbb bizonyosság negatív élményéhez, a feloldás nélküli ismétlődések végtelen körében mutatva/utalva mindenkit. Az Olvasó ebben az élményben válhat egy pillanatra igazából nagykorúvá, kiszolgáltatottá és mindenhatóvá egyszerre. Az Olvasó, aki mindeddig látszólag csupán külső szemlélője volt a történeteknek, a kétely idegesítő érzésével maga is belép a triád körébe. Az *Előbeszéd* szövevényes csapdája tökéletesen működik: mivel csakis az ironikus szellem önmegsemmisítő aktusai nyújthatnak táplálékot a meg-megújuló önépítéshez. Kölcsey ismeretelméleti szkepszise időnként feloldódik ebben (a kitartóan nem alkalmazható) fikciós formában és ironikus beszédmódban. Cselkövi, a kritikus ugyanis hiába hagyja ott fáradt gesztusával a feladatot,¹¹⁰ éppen ez a gyilkos önironia menti majd meg ismét (a kritikus) Kölcseyt az önpusztítástól: „Valamennyi licencia [itt *poetica licencia*, azaz *költői szabadság* értelemben –

¹⁰⁹ KÖM2 I. 670.

¹¹⁰ GYAPAY, 1996. 259. Uő., 2001.

O. Cs.] közül a legszabadabb [ez az irónia], mert általa minden túlteszi magát az ember; és mégis a legtörvényesebb is egyben, mert feltétlenül szükségszerű.” (Fr. Schlegel, 108. *kritikai töredék*). Az *Előbeszéd* az egyik legpimaszabb és vérlázítóbb sértés, amit magyar írók ekkoriban kaphattak, ugyanakkor a legkevésbé kikezdhető ez az írás (mert *fiktív* kritika) és ennek szerzője (aki ~~Kölcsy~~).

III. BOKRÉTÁK

(*Peritextuális olvasási ajánlások*)

1. Az olvasási ajánlás peritextuális helyei (*direkt és indirekt alakzatok*)

A peritextusok identifikációs retorikája után most az olvasási ajánlások alakzataira térünk át. Míg az előző részben a szerzői funkcióknak a peritextusban manifesztálódó változatai álltak a középpontban, ebben a fejezetben kísérletet teszünk a klasszika 'egyéltű' diszkurzusainak a peritextusok olvasási ajánlásaival történő leírására. A címlapok és az előbeszédek olvasási ajánlásai, illetve a gyűjtemények figuralitása (diszkurzusképző alakzatokként) a 'helyes rend/mű' kérdésére adott válaszokként értelhetők. A peritextusok kvázi archeológiája a *prodesse et delectare*-kijelentés értelmezése és praktikus megjelenítése mentén létrejött dichotómia (használás vs. gyönyörködtetés) leírására szolgál (← A 'helyes rend' diszkurzusai).

Az alapvető, vagyis az észlelés számára egyszerre, összetetten felbukkanó és leginkább feltűnő peritextuális információk között, a szerzői név mellett, a cím a legfontosabb. Egy szöveg címe összetett jelenség: az alcím, az esetleges mottók, illusztrációk, az előbeszédek megjegyzései, illetve a tipográfiai technikák egyaránt alkotó elemei közé tartozhatnak. Ebben az összetettségben bukkan fel az, amit olvasási ajánlásnak nevezünk. Az olvasási ajánlás mint peritextuális retorikai teljesítmény, a szerzői-szerkesztői-kiadói retorika része. Olvasási ajánlás alá érthetünk mindent, ami *direkt* vagy *indirekt* módon az olvasási stratégia kialakítására tett peritextuális javaslatként fogható fel. Direkt ajánlásnak tekinthető így az alcím általában műfaji kódokat tartalmazó részei ('ódák'), a cím tematikus formái ('nyájaskodások'), az előbeszédek megjegyzései ('gyönyörködtetés'). Az indirekt ajánlásokhoz sorolhatóak a mutatók, amelyek a versgyűjtemény-szöveg tematikus és műfaji értelemben vett tagoltságáról

árulkodnak, a belső peritextusok (szöveg- és fejezetcímek, mot-
tók, lábjegyzetek), a tipografikus (betűforma, betűtípus), illetve
az ornamentikus (metszetek, rajzok, körzetek vagy cifrák) alak-
zatok.

Direkt alakzatok: címek, alcímek, műfaji kódok

Genette a *cím* és *alcím* helyett a „rématikus” és „tematikus” megnevezést használja, a pozicionáló aspektust (főcím – alcím) a címszövegek közötti összefüggéseket és funkciókat kifejező megnevezéssel váltva fel. Az amit Genette *rématikus címek*nek (titres rhématiques) nevez¹¹¹ (Ódák, Epigrammák, Elégiák stb.), az észlelő olvasás számára – alapvetően nem metaforizáló jelle-
gük miatt – a leginkább meghatározó ajánlások lehetnek a lét-
rejelövő műfaji paktumban.¹¹² A *tematikus cím* (titres thématiques)
orientációs hatása szintén jelentős, de alapvetően más jellegű.
A metaforizáló cím elsősorban nem a műfaji, hanem az olvasás
tematikus kereteire tesz ajánlást. A címek funkcionális szemlé-
lete különösen a korabeli versgyűjtemények címlapjai kapcsán
válík hasznossá, ahol nemcsak a címeknek a maitól eltérő ’írás-
módja’, illetve a szerzői névvel való szorosabb szemantikai kap-
csolata jellemző, hanem azok eltérő pozicionálása is. Vegyünk
egy példát: *ÓDÁK / Horátz’ Mértékeinn / írta / NAGY FERENC*
*/ Sáros Pataki H. Professor, / ’s a’ Jénai Mineralógiai Társa-
ságnak / betsületbéli Tagja // Kassán, Ellinger János betűivel*
1807. Ha a cím-alcím binaritásból indulunk ki és csupán a tör-
delésre és a tipográfiára hagyatkozunk, akkor az *Ódák* címet és
a *Horátz’ mértékeinn* alcímet kapjuk. Holott valójában a ’Hora-
tius versmértékei szerint készült ódák’ kijelentésről volna szó.
A tematikus-rématikus binaritás eredménye is meglepő: *temati-
kusnak* nevezhető címe nincs a kötetnek, hiszen az *Ódák* meg-
jelölés inkább tűnik rématikus címnek, mint a *Horátz’ mértéke-*

¹¹¹ GENETTE, 1987. 54–98. különösen 78–85.

¹¹² Uő. 1992. 526. és 1987. 42.

inn, ez utóbbi pedig inkább tematikusnak – miközben a 'mértékeinn' ezen belül is rématikusnak. A gyűjtemény címe/alcíme csak tipográfiaiilag tűnik elválaszthatónak, valójában inkább rématikus funkciót tölt be a többszörös műfaji kód megjelenítésével. Ez utóbbiban tehető végül is némi differencia: a 'Horáitz' mértékeinn' megnevezés (rématikus funkcióban, tördelés szerint is a második helyen) ugyanis szűkíteni fogja az *Ódák* megnevezést, 'Horatius ódáihoz hasonló' (formájú) szövegeket ígérve.

A tematikus cím mai értelemben vett 'helyén' álló rématikus cím (*Ódák*), az előbb említett direktsége miatt, erőteljes ajánlatként értelmezhető, amit csak tetézz az, hogy a mai értelemben vett rématikus cím helyén (tehát ismét) egy rématikus cím (*Horáitz' mértékeinn*) olvasható. A címlap szövegeinek tördelése és a betűk tipográfiája – figyelembe véve azt, hogy a korabeli kiadások jórészt csak a fekete és fehér kombinációjával élhettek – a szemantikai hangsúlyok ilyenén didaktikus kiemelésével járulhat hozzá leginkább a címek paktumbeli szerepéhez. Az „ÓDÁK / Horáitz' mértékeinn”-nek olvasható cím egyszerre képes megjeleníteni a gyűjtemény szövegeinek műfaji koordinátáit, a poétikai hagyományt és a lehetséges/kialakítandó olvasási stratégiákat is. A 'Horatius' név említése ebben az esetben egyaránt vonatkozhat a műfaji paraméterek konkretizálására, mint ahogyan a *Carminákra* is.

A tematikusnak nevezhető címek aránya a 18/19. század fordulóján jóval csekélyebb a tematikus funkcióban álló rématikus címekhez képest. Többször a Munkái, Versei megnevezések a dominánsak (← *Kisfaludy vagy Himfy?*), amelyek az *opera omnia* (összegyűjtött művek – minden munkák) szemléletét idézik. A rématikus címadástól, amely általában tehát az egybegyűjtött szövegek műfajára mutat, jól megkülönböztethetőek az olyan címek, amelyeket metaforikusnak nevezhetnénk (*Semmi-nél több Valami, Keservei és nyájaskodásai*), azaz olyan címeknek, ahol a tematikus cím a szövegek egészére vonatkozva nem ad ismert műfaji kódon alapuló olvasási útmutatást. Gyakori a szerzői név és a cím(ek) egybeírása, pontosabban az aposztróffal jelzett birtokviszony feltüntetése. Igen általános a cím-név-impreszum (kiadó) sorrend, megfelelő tipográfiával és cifrákkal történő tagolása a címlapon. A címek által kijelölt verselési,

műfaji, poétikai rendszer és hagyomány felé orientált olvasó így még a peritextus többi része és a szöveg ismerete előtt, erőteljesen belekényszerül egy olyan előzetes olvasási paktumba, amely a későbbiekben nehezen módosul ellenkező irányba.

A gyűjtemény többi peritextusai (előbeszéd, Tóldalék) érdekes módon már nem ilyen direkt módon kirovó jellegűek. A címek erőteljes retorikájával szemben ezekben a szövegekben olyan meggyőzési stratégia működik, amely mindenáron módosítani igyekszik az éppen maga által keltett, az alkalmazott beszédmódból sejthetően, negatív előfeltevéseken. A beszélő ugyanis arról akarja meggyőzni az olvasót, hogy a címekben jelzettek miért is lehetnek hasznosak számukra. Ha úgy tetszik, a rématikus címek által keltett riadalom eloszlátása (is) célja az előbeszédnek. Nagy Ferenc gyűjteményében az előzetes várakozáson azonban nem módosít alapvetően sem az *Előbeszéd*, sem a *Lajstrom* (sőt a *Tóldalékok* sem). A kötet a horatiusi kiadási hagyomány műfaji/normatív verdiktjét érvényesíti, a három könyvre bontással formailag is őrizve a *Carminák* hagyományát. Nehéz nem észrevenni a szerzői identifikációs retorika tanítói aspektusa, illetve a prodesse-retorika által konstruált mintaolvasó és a klasszika leginkább rend és egységelvű kiadási gyakorlatának érvényesítése közötti összefüggéseket. Mindezzel a helyes mű kérdésére adott válasz fogalmazódik meg, a szelektív olvasás ajánlásával a gyűjtemény a használatát részesíti előnyben – a figyelem felkeltésével szemben. Amikor az epitextusokban 'lerövidül' a gyűjtemény megnevezése (Nagy Ferenc *Ódáiként*, Kisfaludy *Himfyjeként* emlegetett kötetei), az nem csupán a könyvkötő praktikus címhasználatát mutatja, de a tematikus címek hiányát vagy éppen a rématikus címek recepciós tematizálódását is jelezheti.

A címet gyakran kommentálja az előbeszédben megszólaló szerző-szerkesztő is. Édes Gergely *Iramatai és danái* előbeszédében így ír: „a maga szüleményeinek ki ne adhatna tetszése szerént illendő nevet?” Ennek ellenére Édes, rématikus címként, latinul is megadja műfaji 'újítását': „*Epigrammata et Odae*.” Az előbeszéd ennek magyarázatául jegyzi meg, hogy a „szokásban lévő” szavakkal a közönséges olvasó is érthesse a műfaji megjelölést, a magyaráttással viszont képes dinamizálni mintaolvasója számára az olvasás folyamatát. A direkt olvasási ajánlatok kö-

zül Gvadányi *Idő töltése* még egyértelműbb: a cím szerint a szövegek 'unalmas órákban való időtöltés céljából' olvashatóak. A tematikus és rématikus cím tehát viszonylag egyértelműen ajánlja meg az olvasás módját és lehetőségeit.¹¹³ A rématikus cím további ajánlásokat is tesz a „versekben gyönyörködőknek kedvéért” megjegyzéssel, amely nemcsak egyfajta műfaji kódként funkcionál, hanem a szerkesztői stratégia mintaolvasójának (meg)konstruálásához is hozzájárul. Az előbeszédek gyakran kommentálják és értelmezik a címadást, a belső peritextusok (egyes versszövegek peritextusaiként) pedig további ajánlásokat is tehetnek a (minta)olvasónak. Gvadányi kötetében az egyes szövegek hosszú, leíró címeket kapnak, a Summában a tárgyra és formára való utalással, indirekt módon pedig a könyv olvasására is ajánlatot tesz a szerkesztői retorika. A könyv eszerint két részből áll, az első „magában kevés lenne”, a második pedig a szerző által és a hozzá írt episztolák gyűjteményét tartalmazza, verses levelezést, két- és négysoros formában. Baróti, amikor megjelöli az egyes könyvek és versek előtt a versmértéket, még ezt is hozzáteszi: „Virgiliusi rendi szerént; az az hat lábú versek.” A belső peritextusoknak számító magyarázó jegyzetek, az egyes szövegek címe alatt megjelenő idézetek, a datálások, a megnagyobbodott rématikus címek is számos információval szolgálhatnak, az olvasás szempontjából azonban önértelmező szövegeknek tekinthetőek. A cím körül közölt információkhoz (a vers keletkezése, indítéka, fogadtatása) képest további információkkal is szolgálhatnak. Gömbös Antal gyűjteményében az *Elő Szóban* elmondottak, mindjárt az első, *Hazámfiához, és Barátimhoz* című vers jegyzeteiben ismét felbukkannak, nemcsak megismételve a már olvasottakat, de immár konkrétan 'oda is kötve' azt a szöveghez, a pontos életkorhoz és szituációhoz. Bessenyei Anna *Versei* (→ *Forrásjegyzék*) esetében is a belső peritextusok (és a szövegek olvasása) alapján lehet elképzelésünk arról, hogy mit is lehetne kezdeni egy ilyen gyűjteménnyel. Ez a kötet egyébként tipikus példája annak, amikor a funkciójában rématikus cím a tematikus cím 'helyén' állva tö-

¹¹³ → *Forrásjegyzék*. Az 'unalmas órák', a 'téli esték' és az olvasói szokások kapcsolatáról: BODOLAY, 1963. 435.

kéletesen nem árul el semmit olvasójának a 'várható' szövegvilágról. A gyűjtemény egyébként verseket, leveleket, válaszleveleket egyaránt tartalmaz, a szerkesztői beírás és olvasás szempontjából pedig részben ABGYT-ra (→ *A Bessenyei György társasága mint elbeszélés*), és Horváth Hol-mi köteteire emlékeztet (→ *'Holmik'*). A 41. lapon például ezt olvasni: „Mikor éppen végeztem ezt a' kis Munkát, akkor küldött T. Guty Ignátné egy pár fáin kalátsot ajándékba, melyet meg nem állhattam hogy meg ne köszönjek ezzel a' négy Verssel.” Ez a belső peritextus a szöveg beírásának módjáról szólva az albumok olvasási szokásait idézi fel – a gyűjtemény indirekt olvasási ajánlataként.

Indirekt formák: tipográfia, tördelés, tartalomjegyzék

Az idézetek és metszetek egyrészt transzparens peritextusok, másrészt bizonyos képi és textuális környezetet teremtenek a versgyűjtemény köré, amely valamilyen szinten már az előzetes befogadói várakozásokat is képes formálni. A szép, díszített könyv (mint eladható, vonzó tárgy) *metszetei* alapvetően kétfélek: leggyakoribbak a többször felhasználható, vagy általános motívumokat, allegóriákat mutató díszítések. Bizonyos esetekben azonban egyedi, csakis az adott könyvhöz illő metszetek is megjelennek, amelyek vagy a szerző portréját, vagy a könyv tárgyával kapcsolatos motívumot dolgoznak fel. Az előbbi a szerző olvasói megkonstruálásának és/vagy a szerzői identifikációs stratégiának a fontos tényezője (← *Egy magán[y]mitológus túlsúlya*). Az utóbbi (→ *A' Kesergő Szerelem peritextusai*) pedig a szövegek olvasási ajánlásának, értelmezésének funkcióját is betöltheti – a díszítés mellett. A belső címlapok helyén leggyakrabban antik auctoroktól vett idézetek (Horatius, Vergilius) olvashatóak. Az idézetek funkciója a mai gyakorlathoz hasonlítható. A szerzői-szerkesztői retorika az idézettel kívánja jelezni az olvasónak a közte (munkája), illetve az idézett szerző és annak műve(i) közötti kapcsolatot. Mottófunkcióként elgondolva a pe-

ritextuális idézet egyfajta vezérfonalul szolgálhat az olvasó számára, olvasását konstituáló tényezőként (→ „...*tündér világtűkör...*”). A *Szent-Jóbi* / SZABÓ LÁSZLÓ / *költeményes* / MUNKÁI // Pesten Tr 1791 c. gyűjtemény elején egy Ráday idézet olvasható: „Ámbár gyenge illatotskám / nagyon messze, nem terjedhet, / 'S nagy mellyéket bé nem tölthet: / Táj lessz nékem egy környék, / Ha bé-tölti illatotskám.” A Szentjóbi által válaszított idézet egyszerre két nyilvánvaló funkciót is betölt: megidézi Rádayt („Gr. id. Rádai G.”) annak egy szövegrészletével, ugyanakkor a már tárgyalt virág-bokréta metaforikát is játékba hozza (← *Bokréták és bokrétakötők*). A *hibajavítók* vagy *figyelmeztetések* is indirekt olvasási ajánlásnak számítanak. Ezen a helyen a szerzők ugyanis nemcsak szövegszerű korrekciókra utalnak (sajtóhibák), de – mint ahogyan azt Gömbös gyűjteményének végén olvashatjuk –, a hibáknak az olvasást befolyásoló lehetőségeire is. Gömbös ironikusan reflektál az írás és nyomtatás (másolás és xeroxáció) viszonyára, amikor kijelenti, hogy a kézirat (amit *Eredeti Irományoknak* nevez), és annak másolása során is történhetnek elírások, illetve kötetében a nyomda által okozott központozási hiányosságok alapvetően befolyásolhatják antikizáló szövegeinek olvasását. A *tartalomjegyzékek*, a mutatók, lajstromok funkciója a maihoz hasonló: odavezetni az olvasót az innét választott versszöveghez. Másrészt már a tartalomjegyzék is egyfajta olvasási ajánlásként szolgálhat, hiszen a cím-peritextusok által ígért vagy éppen elhallgatott információkat erősíthetik, cáfolhatják és differenciálhatják (← *A Tartalom-mutató 'magányossága'*). A *Kis János / Versei* című gyűjtemény esetében például csak a mutató árulkodik arról, hogy a gyűjtemény elrendezése a műfaji-normatív kiadási hagyományt követi, hiszen a Könyvek és az Ódák, Dalok, Episztolák stb. jelzetei a mutatóban erre utalnak. A *tipográfia* és a *tördelés* szintén árulkodó lehet, mivel a cím és a név kérdéseiben gyakran a kettő együttes figyelembevétele adhat eredményt (← *Direkt alakzatok: címek / A szerző neve*), másrészt a szövegek és az egyes szövegegységek határait is pontosan jelzik.

2. A megszólított olvasó

Az előbeszédek – a peritextuális retorikai szituáció részeként – szinte minden esetben megnevezik (a beszédben), vagy megszólítják (a beszéd elején) az olvasót. Vagy egyes szám második személyben ('Te', 'nyájas', 'értelmes', 'kedves Olvasó' stb.), vagy többes szám második személyben (általában megszólításként: 'Hazafiak', 'Magyarok'). A beszéd folyamán, a megszólítástól függetlenül, a közvetlen, udvarló, tegezésszerű forma az általános. A megszólított olvasó (általában a néven nevezett mecénásokat, támogatókat leszámítva) sohasem konkretizálódik a beszédben, hanem a beszélő-hallgató szituáció virtuális/általános 'résztvevője'.

Az előbeszédek (éppen a munka jellegének magyarázatai közben, illetve a várható kritikai reakciók leszerelése végett) gyakran tipologizálják az olvasókat.¹¹⁴ Ez a tipológia általában három olvasót különböztet meg: a *barátokat* (és esetleg a mecénást, mint olvasót), a *tudós* olvasót és a *tudatlan* olvasót (gyakran a „szép nem”, „asszonyi nem” képviselőjében). A barátok (vagy Orczánál a patrónus esztergomi érsek), általában azok az olvasók, akik már kéziratban olvasták a gyűjteményt vagy annak szövegeit, azt jónak és publikálásra méltónak tartották, és a szerzőt annak kiadásra biztatták. Szinte kivétel nélkül minden szerző hivatkozik egy ilyen befogadói közösségre az előbeszédek kezdeti szakaszaiban. Felelősségük legfőbb célja annak jelzése, hogy a megjelent, azaz itt és most olvasható gyűjtemény már keresztülment egy előzetes normakontrollon. Megfelelt a barátok ilyen szempontból reprezentatívnak ítélt/állított elvárásainak, amihez a mecénás is a nevét (és persze a pénzét) adta. Ez az olvasó tehát már ismeri a szerző szövegeit, egyszer már hasznát vette és/vagy gyönyörködött bennük, tehát a kötelező szerepesség retorikai fogása mellett a baráti (mint ugyan néven nem nevezett, de empirikus) olvasóra való hivatkozás a referencialitás és a legitimáció szempontjából tűnik elengedhetetlen-

¹¹⁴ Az egykorú olvasók kérdéséről, DEBRECZENI, 1998. és HÁSZ-FEHÉR, 2000. 34–55.

nek.¹¹⁵ A tudós ('művelt, kiművelt ízlésű' stb.) olvasó típusának funkciója egészen más. A tudós olvasó(k) a gyűjtemény szakszerű, tudományos kritikáját adhatják. Másrészt a kanonizáció is a tudós olvasó feladata, amennyiben kijelölheti a szerző és műve helyét a magyar irodalom virtuális panteonjában. Az előbeszédekben szinte mindig megjelenő 'elhárító retorika', miszerint nem érdemes kritizálni a szövegeket, mivel azok nem (kiérlelt) poétai művek, és csupán egyfajta hozzájárulásként szolgálnak a magyar irodalom, a magyar nyelv nemzeti ügyéhez, leginkább a tudós olvasónak szóló olvasási ajánlásoknak tekinthetők. Ez a retorika úgy szólítja meg ezt az olvasótípust, hogy egyben meg is fosztja az előbb vázolt funkciótól. A tudatlan olvasó a tudós olvasó kritikai funkciójának semlegesítésében fontos szerepet játszik az előbeszédben (nem véletlenül jelenve meg polaritásként), ugyanis a tudatlan, kiműveletlen, 'betűtlen' olvasó (vagyis a nagy többség a tudós olvasók szűk csoportjával szemben) egyszerűségével indokolhatóak a mű esetleges sekélyességei és hibái. Mindezek a 'hibák' az egyszerű olvasó szempontjából egyenesen kívánatosak, mivel más elvárásokkal olvasnak, mint a tudós olvasók. A 'tudatlan' vagy 'együgyű' megnevezés persze nem pejoratív értelmű, és végső soron az ő véleményük az előbeszéd beszélőjé számára mindig fontosabb, mint a kritikai megítélés – már amennyiben hihetünk ezeknek a beszédeknek.

Mindezekről kell megkülönböztetnünk az elbeszélésünkben is használt *mintaolvasó* fogalmát. A mintaolvasó számunkra a peritextusok retorikájából konstruálható olvasót jelenti (← *Identifikáció és olvasási ajánlás*). Azt az olvasót, akit a gyűjtemény mintaszerkesztői stratégiája ideális olvasójának 'képzelt el', azt az olvasót, aki ideálisan értheti el a peritextuális ajánlatokat. Persze ez a mintaolvasó elbeszélésünk konstrukciója is, amit az elemzett és értelmezett retorikának köszönhetünk. Tehát nem a szöveg olvasása során közvetített elvárásokról vagy szerzői konstrukcióról van szó.¹¹⁶

Álljon itt egy példa: Csokonai *A Tavasz* című munkájának előbeszéde a jegyzések kapcsán szól arról, hogy sem „a' szegény

¹¹⁵ ECO, 1995. 16.

¹¹⁶ ISER, 1994², ECO, 1995. 26.

betűtlen Olvasót”, sem „a’ tanúlt Olvasót” nem akarja megbántani. Ezért, kompromisszumos megoldásként, a középutat választja azzal, hogy a szerző készít jegyzeteket, amelyek rövidek és világosak – azaz A’ *Tavas*z peritextuális retorikájában (a fentebb vázolt tipológia felől indulva) egy olyan ’minta’ olvasó konstruálódik meg, aki a ’tanúlt’ és a ’betűtlen’ olvasó között áll, aki tehát éppen megfelelőnek találja majd a jegyzetelést (→ A *Poétai Munkák peritextusai*).

3. Az ’egyéltűek’ képletei

A dichotómia „egyéltűnek” nevezett diszkurzusának (← A *’helyes rend’ diszkurzusai*) azokat a gyűjteményes formáit vesszük most sorra, amelyek – eltérő beszédmódokként érthető – figuráikkal együtt is egy dologban hasonlítanak: a *prodesse et delectare* kérdéseire ismert, hagyományos (kanonikus) szövegelrendezési módokkal képesek válaszolni. Továbbá, ami ennél is fontosabb: ajánlott olvasási stratégiáik korlátozottak. Pontosabban a versgyűjtemények ismert és bevett, szelektív olvasásmódját kínálják. A diszkurzuson belül két nagy csoportot különböztethetnénk meg: azokat a figurákat, amelyek valamiféle ’rend’-konstrukciót alkalmaznak (Deáki mód, Magyar versek), és azokat, amelyek deklaráltan ’rend’ nélküliek (Elegyes, Holmi).

’Deáki mód’

A ’Deáki mód’ elnevezés (ahogy a többi esetben is) csupán jelzésértékű, az ide sorolható figurák peritextuális szótárából választott, a megjeleníthetőség szempontjából leginkább kifejező szintagma. Az ide sorolható, ezt a beszédmódot képző és alakító gyűjtemények legjellemzőbb tulajdonságai: az antik poétikai

és verselési hagyomány követése, a szövegek normatív, műfaji alapú, homogén (Könyvekbe), az a priori értékszempontoknak megfeleltetett, hierarchikus, a triádikusság alapján történő csoportosítása. A peritextuális retorika által deklarált prodesse-elv elsőbbségét mind a rématikus kötetcímek (a műfaji kód megjelölése), mind a szerzői nevek írásmódja (a 'tudós' empirikus szerzői státus kiírása) és az előbeszédnek beszédsszituációjában elfoglalt hely/szerep (tanító, mester), mind pedig a gyűjtemény 'rendje' (átlátható, szabályos) alátámasztja. Ez a gyűjteményes forma talán a leginkább felismerhető és lokalizálható, hiszen a felváltalt antikizáló hagyomány reprodukciójáról van szó. Az itt említhető gyűjtemények semmiben sem látszanak különbözni attól, amit a tradíció felkínál. A Deáki mód bemutatása – itt és a további esetekben is – egy-két kiválasztott szerző és gyűjtemény előtérbe állításával történik, a címleírások a *Forrásjegyzék*ben olvashatóak.

Az első differáló index¹¹⁷ Baróti Szabó Dávid kizárólag klasszikus versmértékben írott, 1777-ben nyomtatásban megjelent gyűjteménye. Címlapján az *ÚJ / MÉRTÉKRE / vett / különb' verseknek / Három Könyvei* / címleírás található. Az „új mérték” az antikizáló, mért versformákat jelzi, a „különb' versek” ('különböző versek') a versgyűjteményre utal, a „Három Könyvei” pedig az elrendezés és a horatiusi könyvfelosztás tradíciójára. A cím nagyon is beszédes, hiszen a verselés jelzése a versújítási diszkurzusban egyértelműen mutatja a gyűjtemény jellegét és egyben álláspontját is. A különböző versek megjelölés a szövegek 'témájára' utal, illetve arra, hogy versgyűjteményről van szó. Ezzel a cím már a gyűjtemény lehetséges olvasásmódját (verseskötet) is megadja. A könyvekre osztás szintén jelzésértékű: az elrendezés, vagyis az egység és a rend sajátos és jól definiálható módját, a klasszicizáló, az értékek mentén normatív módon strukturált/hierarchizált elrendezést mutatja. A prodesse szempontjából lényegében egy átlátható, hangsúlyozott, világos szerkezetű gyűjteményről van tehát szó.

Mind Rájnys deákos verseskönyvének, mind Révai magyar alagyáinak, Vályi Nagy Ferenc Ódáinak vagy Ungvárnémeti

¹¹⁷ A korszakolás retorikájával kapcsolatban: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 1996.

Tóth könyvének közös tulajdonsága, hogy kizárólag időmértékes versformákat tartalmaznak (tagoltan, hierarchikus sorrendben), céljuk maximálisan eruditív, szándékuk a mintateremtés.¹¹⁸ Ez a tulajdonságuk minden más korabeli szöveggyűjteménytől megkülönbözteti őket. A Kazinczy által szerkesztett Kis János-féle gyűjtemény három kötetben jelent meg, az első kötet *ódaikat és dalokat*, a második *episztolákat*, a harmadik *egyveleg költeményeket* tartalmazott. A kötetet kiadó-szerkesztő Kazinczy ezt írta az előbeszédben: „három kötetben teszi le mind azt a’ mit versekben dolgozott, ’s közre eresztvén így poetai munkájának teljes gyűjteményét, lelép a’ fényes pályáról, mellyen húsz esztendőök oltá, a nemzetnek tapsolásai alatt, járdallt.” Kis „lélek-nemesítő játékaire nem tekinthet hideg kevélységgel” az olvasó. A *kiadó* – vagyis saját szerepét így értékeli: „Teljes hatalmat vettem tőle azt tenni ezekkel a mit jónak látandók [...] gondolatot adni a’ Rajzolóknak, a’ mit az dolgozzon. [...] hibátlanul elkészült a könyv, melly azonban a’ Költőnek újabb megtekintése ’s javallása szerént mene sajtó alá.”¹¹⁹

Barótihoz visszatérve: a ’Deáki mód’ szerinti felosztásra hivatkozó előbeszéd három „Könyvetskére” osztja a szövegeket azok „tulajdonságaira” tekintettel: „Az első hat lábú, a’ második alagyás, az harmadik lantos verseket fog magába foglalni.” A hatlábú (hexameter) versekre még a „Virgilius rendi szerént” megnevezést is megadva. Az előbeszéd pontosan definiálja az olvasás szűkre szabott, egyedül a szelektív olvasást megengedő és a prodessét érvényesítő normatív-műfaji alakzatot. Baróti reflektál a címeírásra is: „Eztet három Könyvetskére osztom fel a’ versnek tulajdonságaira tekéntvén a’ Deáki mód szerént. Az első hat lábú, a’ második alagyás, az harmadik lantos verseket fog magába foglalni.” Baróti második kötete a *Vers-koszorú* (1786), lényegében (a címadásban tapasztalható változást leszámítva) az elsőhöz hasonló. Harmadik, 1789-ben megjelent gyűjteménye előszavában ezt olvashatjuk: „meg szaporodván lassanként Verseim; el kerülhetetlenné lett a több nyalábra való felosztás.” Az

¹¹⁸ Lásd még BÍRÓ, 1994. 266., Rájnistról uo. 272–273. Az egykorú verselméleti gondolkodásról, KECSKÉS, 1991, 1996.

¹¹⁹ Kis János gyűjteményéről: FRIED, 1990.

alagyás (elégia) és lantos versek (alkaioszi, aszklepiadészi stb.) csoportjai *Költeményes munkájának* 1789-es kassai kiadásában némiképpen módosultak, az első kötetbe kerültek az elbeszélő költemények és az eclogák, a második kötet első része tartalmazza az *Alagyák Négy Könyvét*, amit *Epigrammák* és *Lantos versek* követnek. A cím immár se nem rématikus, se nem metaforikus, hanem tematikus funkciót tölt be. Az egyes könyvek megoszlásával kapcsolatban Horatius *Opera Omniájának* Ódák Könyve tartalmazza a lantos, a Gyöngyössi János által Lyricus Verseknek nevezett formákat. A kérdéskör egészéről Vályi Nagy Ferenc propedeutikája ad (történeti és elméleti kontextusba ágyazva) átfogó ismereteket az érdeklődő olvasó számára *Ódák Horátz' Mértékeinn*, 1807 Kassa, című kötetének végén. A Lantos Versek három fajtája a himnusz, a filozófiai és a vitézi tárgyú versezet, hogy melyik melyik, annak eldöntését Vályi (bölcsen) az Olvasóra bízta. A lantos vers összességében nem más, mint az énekelhető dal időmértékes változata. A tisztán rímes (kádenciás) és a rímes időmértékes verselés problematikája kihat a szöveganyag formálásra is, hiszen Kazinczyék a rímes-időmértékes daloknak az ódák mellett főszerepet szánnak.

Baróti előbeszédében guruként, szándéka szerint diszkurzusalapítóként lép fel. 'Tanítása' alapján a poézis csak kitartó munkával, tanulás útján érhető el és érthető meg. A poézis tanítása és tanulása az egyén közösségi kötelezettsége is, amivel egyszerre használ magának és közösségének. A' *kegyes Olvasóhoz* szóló előbeszédben (1777) a beszélő „múltság; vagy is inkább bú felejtés okáért” már negyedik esztendeje hazája „nyelvének illy szoross korlátjába” zárja be magát és „a' Romaiaknak gyönyörű nyomdokaikat”. A sejtetett magántörténet által indokoltta tett, céljában elsősorban a beszélő cselekvő megnyugtatót és vágyott, de itt mindenképpen virtuális szellemi közösségének megragadását szolgáló írás (és olvasás) nem értelmezhető teremtő poézisként. Az önsanyargatás és magánterápia metaforájaként észlelhető „szoros nyelvi korlát” kifejezés sem a nyelvújítási program, sem a literátori szerep jelenségeit nem támasztja alá. A választott verselés a belső világ megalkotásának, a figyelem elvonásának kettős céljában áll, oka nem poétikaiszerzői program, kizárólag személyes ügy: „Annak előtt, midőn

még jobb szelek bordoznák vitorláimat, még eszem ágában sem volt, hogy valaha ezen munkába avatkoznám.” A beszélő tehát *nem* auctor, nem természetes vagy tanult *költő*, hanem az empirikus szerzőből (lásd: kassai professor) konstruálódó mintaszerző, aki ír, de amit ír, az elsősorban *nem poézis*. Az identifikáció (a poézis és a poéta) szerénykedő alakzatai nem igazán vehetőek szó szerint, a körmönfontság retorikai alakzatai számos gyűjtemény bevezetésében jelenik meg hasonló tartalommal és retorikával (talán csak egyértelműbben).

Ez a bevezetés nagyon rövid idő alatt és nagyon hatékonyan alkotja meg azt a horizontot, amelyen egyrészt értelmezhetővé válik az olvasó számára mind a szerző szerepe, a megszólalás indokoltsága, a szövegek nem poétikai státusa, másrészt az olvasás előfeltételei is ekkor teremtnének meg, amennyiben a beszélő egyszerre kínálja föl a római klasszikusokkal egybekapcsolt (magán)történetének és bizonyos „új mértékre vett külömb versek” olvasásának lehetőségét. Ez a verselés és ez a gyűjteményes forma az egyedül helyes, mert 'már a régiek is így csinálták'. Az 'egyszerűség egyenlő a komolysággal', a komolyság a felkészültséggel, azaz a tudással. Baróti mint beszélő, a tudás birtokosa, amit most megoszt, megosztja a titkot, ami tehát bizonyítottan igaz. A beszédmód és a kijelentések valóságát a címlap-peritextus alapozza meg: azaz az olvasó szükségképpen nem kezd kételkedni az állítások referencialitásában. A magántörténet elbeszélése egyébként példaértékű: a magányos („hányszor ohajtottam”) társtalan pionír-szerep egyrészt mentesít a kritikai elvárások alól („járatlan úton járok”), illetve a reflektálatlanság miatt „andalodik el” néha (mint a nagy Homérosz is), másrészt művét, tevékenységét példamutató vállalkozásként tünteti fel. Az elbeszélés kezdete még múlt időből indít, hogy a fogadalom felmondására (háromszor három év) eljusson a beszéd a *jelen* időbe; vagyis a felbontás és a beszéd, az írás a társkeresés ezt megelőzően, abban a négy évben történt, amivel a bevezetés is kezdődik: „Negyedik esztendő fordul, a miolta...” A magántörténet a magyar ifjúságnak szóló példázatként olvasható, a közösgyalapítás most konstruálódó mítoszaként: 'a társakat hiába kereső mester jár-kei a világban, hogy tanuljon és taníthasson. Hogy megalkossa azt a szellemi közösséget, amely

használni és gyarapítani fogja a megszerzett tudást.' A magán-történet részeként jelenik meg a hivatalra való hivatkozás (már csak ezért sem lehet poéta), másrészt a barátok (azaz az empirikus olvasó) unszolták a kiadásra, azaz egy valósnak és jogosnak feltüntetett olvasói legitimációs aktus és elvárás bontathatja fel a horatiusi regulát a háromszor három év várakozásról. Szóba kerül a hatás és a maradandóság szerényen felvetett, de elmaradhatatlan kérdése is: „Ha kudartzot nem vall ezen 'zengém, idővel érettebb gyümöltset is fog kedveskedni.” Mindez nyilvánvalóan kétértelmű: ha elfogadják, még jobb lesz, ha nem, hogyan lehetne jobb?

Mindenesetre a virtuális olvasóközönség (elsősorban a tanítványok, a tisztább ajkú magyarok, a magyar ifjúság) általi elfogadás inspiratív és döntő, ellentétben azok véleményével, akik „elhitették magukkal”, hogy a nyelv nem jobbítható. Ez a tanítói retorika és szerzői szerep alkalmatlan is arra, hogy bárkit megnyerjen a híveken és a képzeletbeli Magyar Ifjúságon kívül. A virtuális közönség előtt megszólaló mester tanító célzattal beszél, elbeszélése tehát parabola és mítoszteremtés egyszerre, amely mögött nem nehéz felismernünk Horatius Augustus-episztolájának (Ep. II. 1.) a költő közéleti hasznával, elsősorban a gyermekek és az ifjak nevelésével összefüggő sorait: „Ő alakítja a kis selypen dadogó gyermekajkat, / és elvonja fülük még jókor a durva beszédétől. / Később jellemüket formálja [...] Szép példákat idéz, a jövőt formálja a múltnak fényes alakjaival.”¹²⁰ A közönség, vagyis a 'deákok' hallgatnak, a 'mester' szól: nemcsak haszon, de illendőség, azaz kötelesség is a nyelvvel foglalkozni. A kötelező propedeutika, amihez mindjárt egy kis prozodiát is csatol, a szövegek helyes értelmezését és használatát segíti elő a tanítványok számára.

Az antik verselés meghonosításában való érdekeltsége miatt a beszélő *ész- és tekintélyérvekkel* kívánja megnyerni a közönséget. Nem a tényleges elvárások tapasztalatából leszűrt stratégia alapján építi ki programját, hanem egy virtuális, tapasztalataiból konstruált, általa ideálisnak tartott közönség vélt igényeinek megfelelően. Ez a virtuális, majdan létrehozandó közösség

¹²⁰ HORATIUS, 1961. 119–138.

nem a tudósok szellemi közössége, nem a megnyert és átformált szélesebb olvasóközönség, hanem a még nevelhető ifjú(ság), aki „nagy hasznot hajthat belőle, ha édes Hazája nyelvében, a' mint illendő dolog is volna, magát akarja gyakorolni”. Baróti peritextuális retorikája mellett a gyűjtemény mint a helyes mű figurája sem mutat mást, mint hogy szépen és értelmesen honosítható meg a metrumos verselés. Mindchhez még latinul is közöl szövegeket, az összehasonlíthatóság érdekében, és a kötelességteljes gyakorláshoz példatárat állít, hogy „kiki bízvást” élhessen vele.

Nagy Ferenc gyűjteménye 1807-ben, vagyis az indexáns Baróti-kötet után *harminc évvel* jelenik meg. Az alapvető elvek (verselés, poétika, a prodesse előtérben állása a delectaréval szemben) egyezése mellett azonban mind a címleírás, mind az olvasási ajánlás retorikájában változás tapasztalható. A szerző-szerkesztő címleírása egyértelműen jelzi ugyan a kötődést, a cím ugyanakkor rövidebb, jelzésértéke pontosabb, stratégiája a Baróti-féle deklamáció helyett a *meggyőzésre* helyezi a hangsúlyt, a már említett, a prioriként feltételezett értékek fenntartása mellett, nem hagyva kétséget az illetékes olvasási stratégiát illetően sem. Nagy Előbeszédében nem is a nyelv tökéletesítését célzó hazafias szólamok az érdekesek, hanem a célközönség és a meggyőzés finomodó módszere. Mintaolvasóként azokra számít, bármennyire is meglepő, akik eddig a „Kadentziás Versekhez szoktak”. Szerinte ez az olvasóközönség (és itt Nagy konstrukciója erősen homogenizáló jelleget ölt), a poézis és a magyar verselés „természeti és változhatatlan bélélyegét” csakis és kizárólag a rímes versekben látja. (A másik szélsőséget a metrumos verselést erőszakkal alkalmazó tudós olvasók jelentik.) Nem titkolt célja ennek az elvárási horizontnak a megváltoztatása, belátva, hogy náluk „eleinte nem minden tekintetben” talál majd „kedvességet”, de reméli, hogy gyűjteményének olvasása *után* másképpen fognak gondolkodni és jóváhagyják programját, a nyelv mértékes versekkel való tökéletesítését. Az első toldalék a horatiusi verselést és annak mintáit mutatja be, a második toldalékban az elméleti érvek következnek, azaz a gyakorlati és elméleti propedeutika szemléletesen található együtt a gyűjtemény végén.

A meggyőzőes retorika egyik alapeleme a más nemzetekre való hivatkozás. A másik az az implicit, de kategorikus a priori, miszerint ez a fajta poézis tulajdonképpen a „Jóízléshez-való alkalmaztatás” tökéletesítése, amely ugyanakkor örök és változatlan. A kádencia a régiségben csak nyelvi „kénstelenségből” volt megtalálható, a nyelvi retorizáltság, a nyelvi játék, amely a kádenciás versek jellemzője pedig valójában pejoratív: a „gyermeki játék” a természet-elv szerint az éretlenséget („a’ poézisnek gyermeki állapotját”) jelenti a klasszicista szótárban. Fontos, hogy a beszélő nem lát kompromisszumot: a kádencia „egyenesen a’ Jóízlésnek (és) a’ Jó gondolkodásnak” akadályai. A gyönyörködtetésre, amelyet egyébként nem utasít el, szerinte nem ez való, hanem az általa, a meggyőzés különféle eszközeivel, praxissal és elmélettel előadott mintában való elmélyedés.

Nagy beszédmódja, Barótiéhoz hasonlóan, a tanítói funkció szabályainak felel meg. A szerkesztői retorika, céljainak megfelelően, direkt, propedeutikus olvasási ajánlásokat fogalmaz meg. A könyvekre osztás egyfajta klasszifikációs funkciót tölt be: segít egymástól elválasztani a különféle műfajú szövegeket. Az előbeszéd a „túdós Olvasót” is megszólítja, rábízva a nehezebb feladatot: a versek nemei és a vers tárgyai közötti kapcsolat feltárását. Szándékaiban ez a retorika egyszerre kíván különféle elvárásoknak megfelelni, ezek között ingadozva. A „túdós Olvasónak” szólnak például az énekelhetőség, szótaghosszúság stb., kérdéseiről való fejtegetések (a magyar nyelv természetéhez igazítandó mértékekről írva vitatkozik is egyesek erőszakos metrizálásával), de ebbe részletesen, másik olvasója kedvéért, nem megy bele. Ez utóbbi olvasó ugyanis nem a vitára kíváncsi, szerinte, hanem a magyar nyelv természetéhez igazított metrumos versre. A szövegek és a példatárak párhuzamos olvasására indirekt módon ajánlatot tevő szerkesztői retorika célja az ízlés megváltoztatása az antikizáló verselés korszerűsítésével és applikálásával, miközben alapvetően nem módosít a ’Deákai mód’ szerkesztési és olvasási hagyományán.

'Magyar versek'

Másik differáló jelenséggént Gyöngyössi János *Magyar Verseit* tekinthetjük. A barokk poétikai hagyományok nyomán¹²¹ a költői szövegek az élet rendjéhez (a nemes ember élete, a prédikátor hivatali élete) igazodva íródnak és rendeződnek el a gyűjteményben. Az olvasó mindig megtalálhatja a megfelelő alkalomhoz a megfelelő szöveget, mint egy breviáriumban, az élet évkörének rendjéhez igazodva. Baróti számára a természet arányos, mértani pontosságú, szabályozott és szabályozandó valami, amihez a költészetet is igazítja (a helyes rend ezért hierarchizálható, normalizálható). Gyöngyössi János a természet változó jellege alapján gondolkodva állítja össze kötetét: a versek az élet rendjét követik, mint ahogy a természet is a különféle-ségek természetes egyensúlyát mutatja.

Az *Előljáró beszéd* első szakasza többszörösen összetett prologus. A versek „egyszer 's másszor irogatott”-tak, és „Magyar Versek”. Mindez megerősíti a címlap peritextuális információit az „alkalmiság” és a verselés tekintetében. Ez az a (Virág) „tsomótska”, amivel a beszélő előáll, hogy – a „Nagy Érdemű Magyar Közönség” megszólítás után – tovább építse azt a situációt, amely a Múzsák oltárán való áldozathozatal virtuális rituáléjának parafrázisaként volna értelmezhető. A közönség a megszólításban tovább differenciálódik, előbb az „Édes nemzet”, majd annak „érdemes Tagjai” egyaránt megjelennek. A *nemzeti olvasóközönség*en belül felbukkan egy másik olvasóközönség is, amelyre a beszélő „különösön” figyel. Azok „a’ kik született Nyelvünknek ki-mivelésében, és az által a’ tudománybéli esméretnek nevelésében tanáttsal vagy pennával, sőt költséggel is fáradoznak”. A befogadók megszólítás általi polarizálása (az irodalom reflektáltságának szempontjából passzív és aktív olvasók), és a megkülönböztetteknek ugyanezzel a retorikával való egymás mellé emelése nemcsak a beszélő határozott pozíciójáról árulkodik, ahonnet mindezt így képes egyensúlyban tartani, de

¹²¹ BÁN, 1976. és uő., 1971., lásd még, ADAM, 1998. 148. skk.

arról az elvárási horizontról is, ahol a nemzeti olvasóközönség, és azon belül a tudós olvasók is megjelenhetnek.

A kiadást indokoló legfőbb érveként (a nemzeti nyelv gyarapodásának szolgálata mellett) a szűkebb olvasóközönség (barátok) inspirációja, az azoknak való 'kedvezés' áll, hasonlóan a legtöbb gyűjtemény előbeszédéhez. Ebben vajmi kevés különbség van Baróti Szabó Dávid és Gyöngyössi János peritextuális retorikája között. Ez a szűkebb olvasóközönség reprezentálja azt az elvárást is, aminek a szerző szövegei egyszer már megfelelték. Tulajdonképpen ez az ok teszi a szerzők számára legitimé a szövegek kiadását, ugyanakkor mindebben már az az elképzelés is benne rejlik, hogy a legitimációt a szélesebb olvasóközönségtől is megkaphatják. „Többször ezek a' Versek hozzám közelebb tartozó Jó-akaróimmal, Barátimmal 's Atyámfiaival való megbízott nyájaskodásaim: sőt feles számmal vagynak olyan apróságok-is, mellyek a' tudós Elméknek mérő-serpenyőjében por-szemetskéknél is talám könnyebbeknek találtathatnak.” A 'tudós' olvasói elvárásokra való reflektáltság szintén nem egyedi: általában ekkor, az elhatárolódás révén történik a szerzői és a poétikai identifikáció egyik meghatározó mozzanata. Vagyis a szerző valójában más „mesterségben” otthonos, „Érdem felől nem álmodozik”, illetve (ahogy Gyöngyössi is írja): művei nem remekművek „a' Magyar Vers-szerzésnek műhelyében”. Az olvasói elvárásokra való ilyen reflektáltság nemcsak arról árulkodik, hogy szűkebb olvasóközönsége és a tudós olvasók köre nem azonos, illetve hogy a már megnyert olvasók után a szélesebb olvasóközönség elvárásainak megfelelően, hanem arról, hogy a valódi polarizációt a tágabb és a tudós olvasóközönség jelenti, hogy tényleges kritikai megítélés csak ez utóbbitól várható. A tudós olvasók elvárási horizontja nemcsak hogy markáns, de erőteljesen meghatározó a normaképzésben, sőt mi több, a Magyar Vers-szerzésnek Műhelye, mint kanonikus és virtuális intézmény, egyedül ennek az olvasóközönségnek a megítélésétől függ.

Gyöngyössi tehát pontosan írja le azt a situációt, amelybe verseinek kiadásával belecsöppen, egyenként szólítva meg lehetséges olvasóit (← *A megszólított olvasó*), rögtön az elején tisztázva azonban azt, hogy kinek, illetve minek is akar megfele-

ni verseivel. Az indokok között, a már említett baráti unszolás mellett, felbukkan a szövegek autorizációs problémája, amelyet szintén a kiadás oldhat csak meg: az „eredeti penna szerint” való igazítás igénye a szöveg státusához és a szerzőség kérdéséhez kapcsolódó problematika változását jelzi: az aláíró szerző számára már korántsem mindegy, hogy mi válik olvashatóvá a neve alatt. A szöveg eredetisége és az aláíró hitelessége olyan határozott igényt jelez, ami ekkoriban egyre gyakrabban és jobban kezd megfogalmazódni.

Az előbeszéd harmadik szakasza (akárcsak Barótinál), meg-
lepetéssel szolgál: a beszélő saját szövegeinek várható pozitív
receptióját vázolja föl, a gyűjteményt vagy annak egyes szöve-
geit még kéziratban olvasók szóbeli ítéleteire és az ennek nyomán
terjedő hírekre alapozva. Ezzel a várakozással előbb saját
(ön)értéktételeit állítja szembe: „De én megvallom, hogy sokkal
alatsonabb az én Parnaszusom [...] nem is kívánok olyan
Narcissus lenni, a’ ki magam képzelt szépségemnek lép-
veszszejével valahogy meg-fogatassam. Sőt szégyenlem már
most, hogy a’ jelen lévő Valóságnak kisebbnek kell lenni az elő-
re hosszszat mutató árnyéknál.” Majd az ítéletek temporalitásá-
nak metaforizált tapasztalatát: „ugy látszik, mintha az Égnek
bóltján a’ többi tsillagokkal sorban volna; majd pedig a’ követ-
kező szempillantásban el-tűnően meg-bizonyítják, mely igen tá-
vol valának a’ tsillagoknak mind természetétől, mind országá-
tól.” A harmadik szembesítés a Magyar Tudósokkal és az azok
által reprezentált és kanonizálódó versújítási diszkurzussal tör-
ténik („minden-felé abban munkálkodnak a Magyar Elmék, hogy
a’ Pannon hegyein is a’ Mu’sáknak múlató hely építessék”),
amit a beszélő mint meghatározó diszkurzust fogad el, és a to-
vábbiakban ehhez is méri a maga poézisét, nem utolsósorban
korrekt ítéletet és legitimációt várva. A Magyar Tudósok által
képviseelt elvárási horizonthoz való viszony szempontjából is
identifikálja magát és szövegeit a beszélő: „nem képelem még
is magamnak, hogy a’ Nemzeti Vers-szerzésnek pályájában a’
tökéletességnek határához [...] tsak közel is járnék; ha lehet-
ne, közelebb-közelebb jutni törekedem.” Ami talán a legfontosabb
ebben az argumentációban, az a nyelvnek és a poézis moderni-
zálásának mint közös ügynek a kisajátíthatatlansága. „Tarto-

zunk mindnyájan adóval Nyelvünknek pallérozására. Nem tsak az, a' ki gazdag kintseiből egy talentomot, hanem a' ki tehetetlen Kamarájából egy fillért ad-is e' köz jóra, amaval egyenlő hivségű hazafinak ítélthetik." Senkinek, így a Magyar Tudósoknak sem lehet tehát alapjuk sem a kirekesztésre, sem az elnyomó ítélkezésre, mivel: „A' Görög és Romai Apolló sem termett elé mindjárt a' tökéletes meg-állapodásnak idejében; meg kellett azt előzni annak gyermeki és felserdült idejének is. Ez az egész természetnek bölts rendje.” A költőnek tehát figyelembe kell venni a természet rendjét, nemcsak a 'fejlődés' irányát és kitüntetett 'végpontját'. Közvetve a közönséghez való viszony értelmezésében radikalizálódik a 'Magyar és a Deáki mód' közötti véleménykülönbség: Gyöngyössi fogékonnyá tehető gyermekeknek tekinti az olvasót, akikre figyelni kell, Baróti viszont tanítható ifjaknak, akik odaadón figyelnek.

Az előszó negyedik szakasza már konkrét poétikai problémákat állít a középpontba. A korábban a Magyar Tudósok megnevezéssel jelölt olvasói elvárásai horizontot egysége a beszélő által alkalmazott verselési mód megítélése alapján differenciálttá válik: „Semmitől is inkább nem tartok, minthogy a' Deák formára szabott, de mindenik rendnek közepén és végén meg egygyező hangon járó Distichonaimmal sok Tudósainknak előtt kedvet nem talállok; minthogy már ezt tsupa hirtől, mind levelekből nyilván tapasztaltam; sőt én-is ez által a' porban jádzó gyermekek közzé töllök számláltatom.” Ez ellen szóló érvei meggyőzőeknek tűnnek a beszéd kontextusában: maga nem műveletlen, nem gondolja leoninusait a legtökéletesebbnek, de ezt kérték tőle (empirikus olvasó), alkalmas rá a magyar nyelv és „némely tudós olvasók” is kedvelik. A beszéd középpontjában a különféleségek által kialakított természeti egyensúly, vagyis a „különbözés” áll, „mind leghasznosabbnak, mind leg-inkább gyönyörködetőnek lenni találta” ezt a természetet, éppen ezért mindenféle kirekesztés vagy egyoldalú normaadás (pl. Deáki mód) ellentmond ennek. Visszatérve az egyik leghosszabban és legalaposabban kifejtett érvre: „De különösön, meg-vallom, hogy az e'-féle Versnek Nemével az Aszszonyi Nemes nemnek kedvezni kívántam.” A női olvasónak való megfelelés visszatérő kérdése a hatalmi diszkurzus résztvevőinek. Hogyan lehet a női olvasói el-

várások tapasztalata alapján megnyerni a szélesebb olvasóközön-
séget is a modernizációnak, hogyan kell módosítani a versújítás
programján ennek érdekében. Gyöngyössi egyszerűen csak meg
kíván felelni ennek az általa jogosnak tartott elvárásnak, mint
„Mikor Nagy Sándor, Görög lévén, az Asiai népnek módija-sze-
rint öltözött”.

Láczai Szabó József gyűjteményének előbeszédében is reflek-
tálttá válnak a tudós olvasói elvárások és a poétikai nézetek:
„Én azon igazi tudósaiknak sokkal hívebb tisztelője, és a mért
verseknek is régibb s szívesebb kedvelője (ha nem szinte
feleszködt terjesztője is) vagyok, [...] Nem ezeket hát, hanem
egyedül azon gyáva ifjakat kívántam érdeklenni csak, kik, anél-
kül hogy valaha csak egy becsületes strófát is csináltak volna,
a rythmusoknak mind régibb, mind újabb íróit futósó bolondok-
nak kurjongatják, csak azért pedig, mert már a mértékes versek
kezdetek módiba jöni! holott pedig a rythmusok ha talám az
olvasók mostani fő rendje előtt nem is, vagy csak azoknak kö-
zönsége előtt még eddig ugyan kedvesebbek, és annál fogva hasz-
nosabbak is lehetnek, ha ti. az olvasó közységnek gyönyörköd-
tető oktatói akarunk lenni, ama horatiusi mondásként: Aut pro-
desse volunt, aut delectare Poetae, / Aut simul et jucunda et
idonea dicere vitae.” Az anonimiát és a túlzó fiatalságot elítélő
beszédben az olvasók fő rendjének (mint keveseknek) elvárásai
kerülnek ellentétbe az olvasó község elvárásaival (rythmusos
vers kedvelése), ahol is az ellentmondás feloldásaként Láczai a
horatiusi szentenciát értelmezve 'gyönyörködtető oktatóként'
identifikálja azt a funkciót, amelyet szerinte be kellene tölteni.
Világosan látszik, hogy egy létező elvárás, méghozzá a gyönyör-
ködtetés felől (amelyek aztán „hasznosabbak is lehetnek”) kíván-
ja a horatiusi programot megvalósítva megnyerni a szélesebb ol-
vasóközöniséget. Láczai Szabó a deák és görög mértékű versre
alkalmasnak találja a nyelvet (Baróti Szabó, Rájnis, Révai, Vi-
rág, Csokonai, Édes, Nagy Ferenc nevét említve), de retoriká-
jának van egy döntő eleme, ami Gyöngyössinél is (és Édesnél,
Csokonainál szintűgy) megtalálható: „De hogy a deák sem alkal-
matosabb mint a miénk, annak megbizonyítására több ilyenfor-
ma darabok is kívántatnának. Mitévők legyünk tehát? – alánéz-
ve megvessük, kicsúfoljuk-e az eddig szokásban lévő véghangos

verseket? melyekben olyan szép eredeti remekeket hagytak Gyöngyösi, Szilágyi, Péczeli, Horváth, Mátyási és egyebek! Távol legyen!" Az európai nemzetek „táncában” a magyarnak is meg kell tenni a maga „tempóját”, majd Horváth Istvánt idézi, aki „most sem tartja versnek azt, amiben kadencia nincs, holott maga is ír mért syllabákban is”. A különbözés természeti törvénye hasonló retorikával érvényesül, vagyis mind a kádenciás, mind a deákos „igazi vers [...] ha a gondolat és az előadás a poétai mértéket megüti”.

A Deáki mód és a Magyar versek képviselői közt valójában tehát nem a leoninus értékéről vagy státusáról folyik a vita. Gyöngyössi idézett érvét nehéz is volna vitatni: „Az egész bölcs természet abban találta meg a tökéletességet, hogy minden dolgok egymástól csaknem véghetetlen számmal és nemmel különbözzenek. Ezt a törvényt a természet mind leghasznosabbnak, mind leginkább gyönyörködtetőnek találta.” Arról nem is beszélve, hogy a tanítás és a gyönyörködtetés egyaránt feladata a poétának, mint ahogyan erre szívesen is hivatkoznak. A zavart tulajdonképpen az „olvasó község” jelenti, vagy ha valóban ironizál Lácza („azoknak közönsége előtt”), saját olvasóközönségük, akik kedvelik a rythmusos verset. A leoninus elleni támadás nem a természeti „regula” felszámolására irányul, hanem a hatalmi diszkurzus részeként a nagyközönség számára is kedves versformák *kisajátítására*. A leoninus lehet hogy rossz ízlésre vall, de még rosszabb az, ha a megteremtendő modern olvasóközönség mesterei az olyan szerzők, mint Gyöngyössi. Gyöngyössi ugyanis ezt írja: „De különösen megvallom, hogy az efféle versnek (leoninus) nemével az asszonyi nemes nemnek kedvezni kívántam. Ez a szép nem egyfelől még szokatlan a régi görög és római verseknek formáihoz; másfelől pedig hozzászokott egyedül csak a közönséges magyar versben lévő rendnek öszvehangzó végződéseivel.” A rímbe öltöztetett mért verset látva „mindjárt sokkal inkább tetszik ónékiek a római módit viselő magyar múzsa is”. Gyöngyössi tehát öntudatlanul kezdi kisajátítani azt a programot, amely egyedül lehet alkalmas arra, hogy megteremtse a szélesebb, modern olvasóközönséget, a gyönyörködtetés felől fogadtatva el a hasznosabb tudományokat is.

A leoninus igazi problémája a 'Deáki mód' képviselői számára az, amit Csenkeszfai így fogalmaz meg (1791): „Vajon nem tartozunk-e hát az asszonyi rendnek ízését az efféle (római) verseknek nemeihez is édesgetni olyan csemegével, mely ő előttök kedves?” A közlés megváltoztatására alkalmas leoninus írói alakíthatják majd az irodalmi kánont, és nem Kazinczyék. Ezért kell becsmérelni őket (holott azok ezt nem teszik), ezért kell kiirtani a formát is, annak ódiumával együtt, hogy az összes olyan elvet és értéket is felrúgják eközben, amely nélkül nehezen volna értelmezhető a horatiusi költői hagyomány. „Ki tudja, hátha ez a különböző ízés és annak szabados gyakorlása szolgálni fog jövőendőben a magyar versszerzésnek nagyobb tökéletességére? Én remélem” – írja Gyöngyössi. A jövő egyik nagy kérdése tehát már nyilvánvaló. Másrészt a helyes mű figuráit illetően, a deklarációkkal ellentétben, nagyon is hasonlítanak, legalábbis abban, hogy hol és milyen megoldásokat válasszanak a gyűjteményekkel is propagált álláspontjaik demonstrálására.

'Holmik'

A peritextusokban holmiként definiált gyűjtemények deklaráltan nem felelnek meg a rend- és egység-koncepciók hagyományos elvárásainak. Már maga az elnevezés is a bármiféle ismert, kanonikus 'rend'-elképzelés hiányára utal, az innét-onnét való dolgok jelentette szabálytalanságra. Leginkább vegyes műfajú gyűjteménynek tekinthetők, ahol prózai (folyó beszéd) és lírai szövegek keverednek – éppen ebből a heterogenitásból ered a 'holmi' megnevezés. A főnévi és a jelzői értelem keveredése nem oldódik föl a direkt vagy indirekt műfaji-olvasási ajánlásokban sem, mindenesetre a pejoratív megnevezés¹²² és anticipált rendnélkü-

¹²² *Értelmező kéziszótár*, **holmi**: I. fn. Közelebbről meg nem határozott mindenféle dolog, tárgy. II. htl. névm. valamiféle közelebbről meg nem határozott, jelentéktelen, pejor. akármiféle.

liség (Láczai: „holmi öszveszedett darabok”, uő: „öt rendbeli darabok”, mint pl. ’rend ruha’) kihívóan állítja előtérbe az ilyen gyűjteményekkel kapcsolatban kialakítható olvasási stratégiák áttekintésének kérdését.

Horváth Ádám gyűjteményeinek peritextusában a tematikus címként használható *Hol-Mi* megnevezést többszörös rématikus cím követi. Az 1788-as gyűjteményben a *HOL-MI Külömb-külömb-féle dolgokról írt külömb-külömb-féle Versek, Mellyeket maga’ régibb és újabb írásaiból öszve-szedett Horváth Ádám szöveg* olvasható a címlapon. Az egymást értelmező tematikus és rématikus címek a jelzői értelmet nominalizálva adnak valódi funkciót a *Hol-Mi* megnevezésnek. A „versek” rématikus cím direkt olvasási ajánlásként értelmezhető. Az 1792-es (harmadik, Pesten kiadott) *HOL-MI külömb-külömbféle dolgokról írt Darab-Versek ’s rész szerint Folyó Beszédek Harmadik Darab Mellyeket egyszer másszor írogatott munkájából öszve-szedett, és most közre botsát Horváth Ádám* címben a „folyó beszédek” megjelölés hasonló funkcióban áll, de ez arra is példa, hogy a gyűjteményes forma „határai” flexibilisek. Az elsőben a versek megjelölés ennek korlátozottságát mutatja, azt, hogy a „Külömb-külömb-féle dolgokról írt / külömb-külömb-féleség” szempontrendszere sem végteleníthető. A rématikus cím másik része a szerkesztői stratégia szituációját tárja fel: (versek) „Mellyeket maga’ régibb és újabb / írásaiból öszve szedett.” Ez egészen majd ki a bevezető ugyanerre vonatkozó egyik legfontosabb megjegyzésével, miszerint az ’alkalom’ szülte verseket a szerző rögtön könyvbe írta: „én czekeket a’ Vers-Darabokat, egyszer-másszor ’s imitt-amott írogattam, és a’ mint ürességem engedte, ’s a’ mellyiket elébb kaptam, azt, és úgy írtam könyvbe.” (Bessenyei Anna 1815-ös gyűjteményének előszava hasonlóan fogalmaz.) Az előbeszéd állítása szerint tehát nincs prekoncepcionált, határozott szerkesztői stratégia, ’csak’ esetleges másolás. A szövegek a keletkezés rendjében kerülnek rögzítésre (beírásra). A beírás, azaz a keletkezés rendje tehát alkalomjellegű (hol mi kerül be), mindez mégsem válik kötetszervező rend-konceptióvá. A gyűjteménynek nincs ’helyes’ (értsd: kanonikus) rendje (némi javításokat leszámítva), mivel a rend az esetleges rögzítés sorrendjét ismétli, reprodukálja, vagy pontosabban azt hagyja változatlanul. Min-

denesetre érdemes figyelemmel lenni arra, hogy akár Horváthnál, akár Bessenyei Annánál nézzük is, mindig van egy 'könyv', amelybe beíródhatnak a szövegek. Mindez egy esetlegesen alakuló, de mégis egyfajta (az eljárás 'konzerválása' miatt akár koncepcionálisnak is nevezhető) idő-rendről árulkodik. Ahol eszerint nem a versek keletkezése adja a koncepciót az elrendezéshez, hanem a keletkezési rendben való rögzítettség reflektálatlan, naiv megtartása, amely aztán a címben, olvasási ajánlasként is megfogalmazódik. A hol-mi (a formai-tárgyi holmiság mellett/azzal együtt) a 'rend' esetlegességének (az 'esetleges rendnek') a megnevezése is. Hasonlót olvashatunk Gyöngyössinél is: „Az egybeszedésben pedig azt a rendet követtem, melyet az írásnak ideje szabott előmbe: ki-vévén a' két Elsőt, mellyeknek Felsőges Tárgyai az idő szerint való következésnél magassabb Széket mindennütt érdemlenek.” A spontánul alakuló, de megtartott és a tudatosan időrendet követő (attól csak véletlenül eltérő: tévedés, kallódás) időrend, megtoldva a keret-funkcióval, mintha a statiusi (Gyöngyössi) és a gellenusi elegység (Horváth) változatait mutatná.¹²³ Az előbbiben a barokk poétikai hagyományra ismerhetünk, ami az alkalmi költeményeket azok megírása az év és alkalom ciklikussága szerint olvastatja, úgy, ahogyan azt a (kérdéses) szerkesztői stratégia rögzíti. Horváthnál viszont a kronologitás az írás pusztá esetlegességének számít, amire az olvasás hagyatkozhat. Az első HOL-MI-ban azt olvashatjuk a rendre reflektáló beszédben,¹²⁴ hogy: „Valamennyi-féle haszna vagyon a' könyv' írásnak; szinte annyira-fogássok van sok Íróknak. [...] a' leg-jobb Moralisták-is kéntelenek, a' magok' erköltsöket javalló Törvényjeiket, vagy mesében, vagy leg-alább Históriában, adni-elő. [...] a' közönséges Házaknál az ilyen hasznos könyveket tsak mese formában olvashatjuk.” Eredeti Senecát például csak „a' nagy könyv' Tárokban lehet látni; ott is többnyire por lepi-be”. Ez nem baj, írja Horváth, de sok író képmutatóan a nem hasznos könyvét is hasznosnak és mesének tünteti fel, és ez a kétszínűség „a' tsak ímígy-amúgy tanúlt emberek” számára is visszatetsző. A peritextusok komolyan közre-

¹²³ ADAM, 1988.

¹²⁴ Erről lásd: BÍRÓ, 1994. 329. skk.

játszanak ebben, nem is nagyon olvassák, mert ami mást akar elhíttetni az olvasóval, mint ami valójában, a haszontalanságot hasznosnak tüntetve fel, merő *képmutatás*. Ezért Horváth a retorikai *őszinteséget* tartja egyedüli eszköznek, amely világos és egyértelmű viszonyulási formákat kínál olvasója számára: „senkit sem akarok meg-tsalni: én meg-vallom igazán; hogy ez nem annyira valamely előre fel-tett különös nagy haszonra, mint mulatságra és idő töltésre-való.” A delectarét szolgálja tehát, de hasznosan, mert az erkölcsi tudománytól sem üres ez a „múlat-ságos könyvetske”. A cél tehát a gyönyörködtetés tréfás elégi-ákkal, himnuszokkal és énekekkel, „minden rend nélkül könyv”-formába” öntve. „Rend nélkül mondom, mert noha mind a’ mostani Esztendő-Századhoz, melly a’ rendet annyira akarja követni, hogy még a rendetlenségben-is rendet tart, ’s ha el-felejtí magát, még azt is rendnek gondolja, a’ mi vagy nevetség, vagy haszontalanság.” Vagyis Horváth nemcsak a prodesse-delectare kérdésben foglal állást, de a ’holmit’ önálló műfaji kódként már a peritextusban (azaz az olvasás kezdőpontján) elhelyezi, jelezve olvasójának, hogy mire számíthat és hogy miképpen is olvassa majd a gyűjteményt. Horváth előbeszéde a helyes rend szempontjára is reflektál: „a’ szép és jó rendnek meg-tartása igen illet volna; de én azt itt meg nem tarthattam, mind azért: mivel olyan különbözők a’ materiák, hogy egymás után tsak igen egy formán illenek, és így itt a’ rendetlenség a leg-jobb rend.” A szép és jó rend fogalma alatt a műfaji-normatív rendet értheti, ahol az azonos formájú versek csoportja alkotja meg a rendet. Horváth ugyanakkor nem kívánja a saját gyűjteményét ’átrendezni’, inkább megtartja a rendetlenséget (holmi), hiszen az is egyféle rend, még ha nem is szép. Mindez olvasási ajánlás is egyben a gyűjtemény mintaolvasója számára: olvass úgy, ahogy neked tetszik, mivel semmi sem köt meg (se a peritextuális szerzői retorika, se a gyűjtemény nem létező rendje). Valójában az olvasásának ez a lehetséges módja teljesítheti be a peritextus szerzői intencióinak a gyönyörködtetésre vonatkozó megjegyzéseit.

Révai Miklós Orczy-kiadásában (1787)¹²⁵ a bevezető-ajánló vers hasonló (egyértelműen ironizáló) olvasási ajánlással él:

¹²⁵ MEZEI, 1998. 58. skk.

„Úgy vegyed, mint találod, ez nem Historia, / Épen nem Poema, nem is Elegia, / Oda vagy Satyra, nintsen titulusa, / Részeg Poétának mázolt papírosa.” A „nintsen titulusa” az orientáló, megnevező, identifikáló, eredetileg a pergamenre ragasztott, a címet tartalmazó címke hiányára utalva jelzi a rend hiányát és mint lehetséges viszonyulási formát. A „mázolt papírosa” és a kiadói címadás „holmi” megnevezése tehát egyértelmű pejorativitást mutat. Orczy verse talán túloz is, az egész ajánló szövegben (amely egyébként nagyon tanulságos áttekintés korának irodalmáról, és az ehhez való viszony miatt válik ironikussá beszédmódja is) bujkál némi, talán nem is kevés ironia és önironia, amely a végén válik egyértelművé: „Nem méltó, hogy jusson sok ember' kezébbenn, / Álljon Tudósoknak gyülekezetébbenn, / Azért is nevetem szúrtam tsak végébbenn, / Senki ne tudhassa, maradjon rejtekbenn.” A szerző gyakorlatilag lemond mintaalvasójáról (közönséges és tudós), egyedül csak mecénásának kívánva megfelelni („De mível kívántad, ím neked szentelem”), és közben nevét is elrejtene. A kiadó Révai olvasatában („a szerzőnek különös engedelmevel”) ezek a szándékok 'elértődnek': a *Költeményes Holmi anonim* jelenik meg, csupán körülírással célozva szerzőjére (egy Nagyságos Elmétől). A kiadói eufémizmus a holmi megnevezésen enyhít tehát, amikor „költeményes” gyűjteményként is rhematizálódik a cím, ami immár persze műfaji olvasási ajánlásként is felfogható.

A *Bessenyei-féle Holmik* közül (amelyek Bíró Ferenc szerint egyazon gyűjtemény különböző redactióinak is tekinthetőek) a *Debreceni Holmi* előtt ezt az ajánlást találjuk (amely a lejegyzés Gyöngyössinél és Horváthnál idézett módja szerint válik olvashatóvá): „*Holmi*. Egyszer azt vettem fel magamban, hogy valamelly dolgokkal elmélkedni fogok, reggel felserkenvén az ágyamba, arról írok, akkor Dél előtt nézd ilyen Holmi jött ki belőle.”¹²⁶ Az eleve gyűjteményként létrejövő, filozófiai, morális tárgyú elmélkedéseket, prózai és (jóval kisebb arányban) lírai szövegek egyaránt tartalmazó kötet belső kapcsolódási pontjai jól láthatóak. Az időrendi lejegyzés olyan könyvbe írásra utal,

¹²⁶ BESSENYEI, 1983. 9., illetve uo. 171.

ami inkább a napi reflexiók naplószerű rögzítésének tűnik, a témabeli-műfaji elegyesség rendjét, egymásutánját az alkalom szüli, de ez a 'gondolat alkalmi pillanata' és nem valamely valószínű eseményé. A *Holmi* peritextuális szerkesztői definíciója így olyan olvasási ajánlást fogalmaz meg, amely a *napló* olvasásához hasonló olvasási stratégia kialakítására ösztönöz, és amely során az esetlegesen felbukkanó gondolatok alakulástörténete válik (re)konstruálhatóvá.

A holmi a 'rend' ellentéte: nincs formája, mert heterogén formájú és tárgyú szövegeket tartalmaz, de legfőképpen azért, mert a gyűjtemény rendje (figurája) az alkalmisággal, az esetlegességgel, a kéziratba való rögzítés eseményével áll kapcsolatban. Az olvasás szempontjából, még ha esetlegesen kerülnek is egymás mellé a szövegek a másolás során, a gondolat nap nap utáni ritmusát követve (Bessenyei), vagy az alkalom miatt (Gyöngyösi, Bessenyei Anna), a szelektálva való olvasás leginkább a változatosság és gyönyörködtetés élményét nyújthatja.

'Elegyes versek'

Ami a holmi és az elegyes formák között a legfőbb különbségnek tűnik, az a szerkesztői prekoncepcionáltság. Az elegyes megnevezéssel élő gyűjtemények általában a formai-műfaji heterogenitást, illetve ennek gyűjteményen belüli tagolatlanságát jelzik olvasóik számára. Másrészt az elegyesség (akár pejoratív, akár pozitív módon) a varietas-elvet kiszolgáló figurákat is jelent. Az *elegyes* megjelöléssel igen sok peritextusban találkozhatunk, mind a címekben, mind az előbeszédekben vagy tartalommutatókban, Dayka kötetétől (1793) Mátyási József *Semminél több Valami* gyűjteményéig (1794) egyaránt¹²⁷. A megnevezés a tárgy és a forma együttes elegyességétől megkezdve jelentheti a csak formailag és a csak témáiban elegyes köteteket is. A holmikhoz

¹²⁷ Rájnis József – 1781., Dayka Gábor – 1793., Révai Miklós – 1787., Péteri Takács József – 1796., Mátyási József – 1794., (Versegly Ferenc) – 1806.

képest az elegyesség többnyire a lírai formák elegyességére utal. Az 1792-es Horváth Ádám-féle Holmiban a „minden-féle öszve van benne keverve, mind az érdemre, mind a' versek-nemeire nézve” fogalmazás a formai és tárgyi heterogenitás miatt az elegyes kötetek olvasásának lehetőségeit idézi. Ebben az értelemben a Horváth-féle gyűjtemény megnevezése az elegyes szinonimájaként (is) értelmezhető, de a kötet heterogenitása túlnyúlik a lírai műfajokon (versek, episztolák, énekek, szomorújáték stb.). A változatosság oka nem valamiféle eltervezettség, mondjuk a varietas koncepciózus alkalmazása, hanem a keletkezés esetleges rendjének meghagyása. Virág Benedek vagy Berzsényi Dániel (az 1808-as kézirat) ugyan nem nevezik elegyesnek köteteket, de a gyűjtemény szövegeinek tagolatlansága (a keret-funkcióban lévő verseken túl) a varietásra utal. (Szövegeik második közreadásakor azonban már mindketten elmozdulnak a látható és egyértelmű tagolás felé. Virág kisebb, Berzsényi jól látható mértékben.) Berzsényi 1808-as kötetének szerkezeti sajátosságait vizsgálva Csetri Lajos a horatiusi „Aut prodesse volunt, aut delectare poetae” intenciójának második tagját, a *gyönyörködtetést*, szórakoztatást jelöli meg szerkesztési szempontként.¹²⁸ Vagyis az olvasás számára az elegyes kötetek alapvető és legáltalánosabb tulajdonsága a (versek tárgyi-formai) változatosságával elérhető gyönyörködtetés és szórakoztatás, amely azonban tanulságos is egyben. Révai Miklós (1787-es) gyűjteményének címlapján ez áll a címet követően „és néhány apróbb köttetlen írásai függelékül hozzájuk adatnak másoknak is némelyly hozzá írott darabjaik végre néhány régiségek is”. Révai kötete régi és új elégiái mellett énekeket, satírákat, egyéb darabocskákat (fiatalkori verseit), hozzáírt verseket, episztolákat is tartalmaz. Azaz itt valószínűsíthetően nem a gyönyörködtetés, hanem a szöveganyag (idő-, minőség-, originalitásbeli) heterogenitása miatt él a szerkesztői retorika az elegyes megnevezéssel, amit az alcím részletez és pontosít.

A peritextuális olvasási ajánlásokat tekintve az elegyes definiálhatóságát illetően lehetnek dilemmáink. Révai is „elegyes-

¹²⁸ CSETRI, 1986. 52.

nek" nevezte kötetét, amely az *Elegyes Versei* tematikus címet, és a „néhány apróbb kötetlen írásai függelékül hozzájuk adatnak másoknak is némelyly hozzá írott darabjaik, végre néhány régiségek is" rématikus címet viseli. Ebből (és abból, ahogyan a kötet megjelöli a tematikailag-műfajilag eltérő szövegegységek határait) következtetni lehet arra, hogy az elegyesség valójában a bokréta sokszínűségét kínálja (nem mutatva műfaji rendezettséget, és a női olvasóközönséget célozza meg, *A' Magyar Szépek-hez* szóló előbeszéd), a bokréta-retorika nélkül.

Tehát van némi hasonlóság a holmikkal a heterogenitás tekintetében, ami a hasonló 'elegyes' elnevezések ellenére a fogalom feltöltöttségében is megmutatkozik. Az elegyes mindenképpen nélkülözi a helyes rendet, de ez a hiány pozitív és pejoratív értelmezést egyaránt nyerhet. Ez utóbbiban az egyvelegség célja nem a varietas, hanem a holmikhöz hasonlóan csupán a gyűjtemény esetlegességét jelöli, amely lírai és prózai szövegeket egyaránt tartalmazhat. Ilyennek tekinthető mondjuk Révai Miklós *Elegyes versei*. Kis János Kazinczy által szerkesztett művében az ódák és dalok, illetve az epigrammákat követő harmadik könyv tartalmazza az *Egyveleg költeményeket*, vagyis egy Deáki mód szerint készült gyűjteményben is helyet kaphatnak az egyvelegek – a gyűjtemény végén, különálló Könyvben. Az elegyes megnevezés pozitív, vagy inkább kevésbé negatív értelmét azok a gyűjteményes formák valósítják meg, amelyekben az elegyesség a varietas céljával áll kapcsolatban. Kazinczy Dayka Elegyes verseit átszerkeszti és olyan 'bokrétát köt', amelyben a lírai szövegek (formai/tartalmi) elegyessége a nemes szórakozást szolgálják, a varietas-elv figurájaként.

Aranka György *Elme játéka*i című gyűjteményének *Előljáró-Beszédében* definiálódik leginkább a pozitív elegyesség (Approbatio, Vario Hungaricum Versum). A bokréta-retorika alkalmazása a (műfaji-tematikai értelemben vett) sokszínűség fontosságát hivatott demonstrálni. Az elegyes játékos rendet jelent – a varietas könnyű és nehezet vegyítő figuráját, amit maga a kötet szerkezete is visszaad: külön csoportokban a fordítások, a disztichonok, a lantos versek és a levelek. Úgy tűnik, hogy a wälder-silvae figurákkal szemben (ahol az alkalmi költészet rögtön-

zöttsége az erdő természetes rendezetlenségével¹²⁹ párosul) nem az ápolts és megtervezett kert, hanem a mező virágai állnak, amelyekből ízléses bokréta köthető, amelyek így sokszínűek és ezért változatosak. A mintaszerkesztői stratégia a vadon növő virágok (pejoratív) elegyességét *rendezett elegyességgé* változtatja. Aranka gyűjteménye arról árulkodik, hogy a különféle műfajú szövegek így is jól elkülöníthetők egymástól. A variabilitás rendjét követő hagyomány itt, amely vagy a közönséges (női) olvasót elégíti ki (Révai), vagy az elme játékaire ad módot (Aranka), elegyessége ellenére is a rendezettség érzetét kelti.¹³⁰ Fáy köteté (*Friss bokréta*) a címmel a variabilitást hangsúlyozza – már nem jelölve meg a peritextusban a kötetet egyébként jellemző tematikai-műfaji 'elegyesség'-et, mivel azt a bokréta, pozitív módon, már tartalmazza. Mátyási József köteté, a *Semminél több Valami* rématikus címe (*azaz elegyes tárgyú és formájú egynehány darab versek*) és előbeszéde (XIII.) pontosan körülírja a pozitív elegyesség mibenlétét: a változatossággal gyönyörködte-tést. Egyértelművé válik az elvárásoknak alárendelődő forma, vagyis a kötet elegyes szövegeinek elegyes-variabilis elrendezése, amely a gyönyörködte-tést, a változatosság által nyújtott örömben való elmerülést szolgálja. Jellemző, hogy Mátyási a horatiusi „Et prodesse volunt et delectare Poetae”-t „a' mulattság és haszon” sorrenddel fordítja, míg Arankánál a haszon áll a mulatság előtt. A statiusi kötetrend, amely az alkalmi költemények szerkesztésére és rangsorolására szolgált, talán kapcsolatba hozható a barokk poétikáknak a gyűjteményes figurákra is kiható 'organikus' szemléletével, miszerint a (nemes) ember életútjának megfelelő fázisok analógiájára szerkesztették a versgyűjteményeket, rangsorolva a különféle alkalmak fontossága között. A gelliusi silvae, amely a különböző témájú, műfajú és formájú anyagokból összeálló könyvet jelentette, később keveredett a horatiusi szerkesztési gyakorlattal: a magasabb rendű szövegeket az ódák szerint, a könnyebb műfajúakat Satiusz szerint rang-

¹²⁹ HEGYI, 1979. 34. Vö. a gelliusi és a lucanusi-statiusi silvae retorikát: rendezetlenség és lassúság, nyersanyag. uo. 35.

¹³⁰ Lásd még Péteri Takáts József – 1796.

sorolták.¹³¹ Mátyásinál tehát a silvae (gellenusi és statiusi) elegyessége a horatiusi varietas szándékával keveredik. Édes Gergelynél meg is jelenik a silvae megnevezés, *Keservei* (Vác, 1803) című kötetének Tudósításában beszámol arról, hogy hamarosan megjelenik „Erdő Könyv”-e. A kötet végül nem jelent meg, és csak feltételezni lehet, hogy ez azonos azzal a kötettel, amelyről Horatius-könyvének Előbeszédében így ír (XV.): „Az ember’ utóbbi fő és állandó vége. *Ovid’ könnyű módja szerént*” [kiemelés tőlem – O. Cs.]. Mátyási tehát gyönyörködtetni akar, még hozzá a variabilitással, ami műfaji és tematikai variabilitást jelentett, leoninusos alkalmi verseit eszerint a logika alapján rendezte el, amelyre az alkalmi gyorsaság gellenusi és a barokk poétikák rendezett, statiusi rendje egyaránt jellemző.

Édes Gergely kiadói ’programja’ igen figyelemreméltó, ugyanis (Csokonaihoz hasonlóan) szinte az összes lehetséges gyűjteményes formát megteremti, vagy megteremtené (még az Erdő Könyvet is, *Keservei*), és Csokonain kívül egyedül csak ő említi meg tervei közt egy poétai román megírását (*Hevesdi = Keservei*, 1803). Különösen Anakreón-fordítása érdekes, mint az olvasók megnyerésének ígéretes elképzelése. Célja az, hogy Anakreónnak a magyar nyelvre való alkalmasságát megmutassa, és hogy „a Görögül nem értők lássák ezen elmés régiségnek szépségébenn a kellemek valóba remek és haszonnal mulattató játékát. [...] Úgy tartom, hogy a mi a poézisban szép, nyájjas, gyönyörű, furcsa és kellemetes, itt együtt szemlélhetni.” Mindez legalább olyan fontos, mint a poézis megkedveltetése, Anakreón ugyanis „egy olly különös Bölcselkedő (mert böltsnek nevezte őt Szólón is) ki az ő bölcsességét egy legkedveltetőbb nemébe öltöztette az enyeltő Poézisnak.” Vagyis Anakreón lehet a kulcsa annak a programnak, amely a nagyközönség meghódítását tűzi ki céljául. Ami a gyűjtemény olvasásának szerepét illeti: kétféle fordításban közli a verseket, kétféle olvasói elvárásnak kívánva ezzel megfelelni (tudós és tudatlan). Ennek szerkesztői megoldása pedig a tükör-játék: az egymás mellett közölt szövegváltozatok az olvasás során arra kényszerítik az olvasót, hogy

¹³¹ ADAM, 1988. 124. HÁSZ-FEHÉR, 2000. 167. skk.

összevesse a kettőt. (Dayka Veres Kötetében láthatunk ehhez hasonló eljárást → „*virággá változtatni*”). Tehát nemcsak a verselés, hanem ez az egyszerű tükör-szerkesztés is nagyban hozzájárul a megnyeréshez, egy olyan olvasási stratégia kikényszerítéséhez, amely túlmutat a szelektivitáson. Mindez azonban mégsem történik meg, a tükör-játék formális és korlátozott marad, nem adva egyértelműen új formát. Édes *Enyelgéseai avagy időt töltő / Tréfás Versei* című gyűjteménye „csekélyebb játék” azoknak, akik a „haszontalan hivalkodást szeretik”. Mindez nem önmagáért való delectare: „Legalább míg czekezt olvassák, addig más, rosszabb foglalatosságban nem török fejeket.” Másrészt: aki ifjúkorában ilyesmikkel „vickándoztatta” elméjét, később hasznos dolgokkal foglalkozik majd. A második kiadás előszavában (ahol már férfikorába ért a szerző): „hasznosan enyelegni inkább dicséretes, mint nem. [...] Ugyanis igen illő dolog az, hogy mindenféleképpen igyekezzünk literatúránkat előmozdítani, s az olvasókat az ilyenek által is édesgetni a nagyobb, fontosabb és pallérozottabb munkáknak kedvelésére s azokban lehető gyönyörködésre.” A közízlés alacsonyabb foka felől, annak megfelelően, de célként a gyönyörködtetés általi tanítással ennek módosítását emeli ki, ami végeredményében arra jó, hogy az olvasó ne csak gyönyörködve tanuljon, hanem ezáltal a komolyabb munkákat is megértse majd. A „szokásban lévő” szavakkal (*Iramatai és danái*) vagy verselésével azt a programot deklarálja („Minthogy pedig tudósoknak, tudatlanoknak, férjfiaknak és asszonyoknak egyaránt akartam kedveskedni, ez az oka, hogy egyformán kimenő véghanggal vagy úgynevezett kádenciával is írtam”), amit Berzsenyiné vagy Csokonainál is láthatunk majd, de az ehhez való megfelelő gyűjteményes figura nélkül.

Az 1799-es Virág-kötetben tipográfiailag elkülönítették egymástól (és az első helyen álló ódáktól) a hosszabb elbeszélő költemények, a mesék, az episztolák és fordítások. Az 1822-es második kiadás az újabb szöveganyagot úgy illeszti be az első kötet versei közé, hogy annak első kétharmadát érintetlenül hagyja (így mindkét kötet A' *Múzsához* c. ódával nyit), a fordításokat (pl. a *Jeremiás keservei*) *Töredékek* címszó alatt egészen hátra sorolja, ezek előtt pedig az episztolák hosszú sora

foglal helyet. Látványos (könyv-szerű) tagolásról itt nincs szó, de jól érzékelhetően normatív jellegű a gyűjtemény, a normativitás címszerű (direkt) vagy tagolásbeli (indirekt) jelzése nélkül is. Mindez a nyitó és záró versek funkcióját tolja előtérbe, amelyek kiemelik a műfaji-tematikus értelemben fontosnak tartott szövegeket. A gyűjtemény elején és a végén lévő nyitó és záró versek, a mecénáshoz, a magyarokhoz szólnak (mint megszólítani kívánt közönség), illetve a költészetről vallott ars poeticának tekinthetők.

Összességében úgy tűnik, hogy nincs olyan versgyűjteményes figura az 'egyéltűek' között, amely problémamentesen volna képes egyesíteni a tanítás és gyönyörködtetés egyidejűségének elvárásait. Mert vagy nem is törekszenek erre (a deklarációkat leszámítva) és mert mintául választott stratégiáik lehetetlenné is teszik ezt (Deáki mód), vagy mert a formaadás mint stratégia fel sem merül (Holmi). A varietas-elv sem képes önálló alakra lelni, mivel továbbra is az elegyesség jó és rossz ízű felhangjai között mozog. Az egyéltűek figurái vagy kanonikusak (deáki, magyar, elegyes-silvae), vagy nem az elrendezés szempontjából (holmik), de akár a szerkesztői retorikák (a beírás alkalmi rendje), akár az olvasás szempontjából (variábilis) nézzük is, valójában semmi újat nem hoznak. Az előbbiben az alkalmi, az utóbbiban az elegyes-varietas olvasás ismétlődik. Kazinczy változó szerkesztői elképzelései között felbukkanó 'bokréta'-retorika mintha majd ez utóbbira adna valamiféle elfogadható választ. A fejezet végi *Exkursus* arról is szól így, ahogyan Kazinczy átírja és átszerkeszti Dayka Gábor verseit és verseinek („elegyes”) gyűjteményét, hogy a prodesse et delectare-elmet megfelelően reprezentáló bokkrétát kössön.

Piknik: A Bessenyei György Társasága mint elbeszélés (az episztolagyűjtemények)

Az episztolaköltészet és az úgynevezett episztolakötetek vizsgálata során Szajbély Mihály egy érdekes, habár részletesen ki nem fejtett megjegyzést tesz. Eszerint az episztolák olvashatóvá válásának két módja volt, az *érzelmi* és a *gondolati* közérdekűség, illetve „a hatalmas, többszerzős” virtuális „opuszoknak” a rögzítése és szerkesztése. Az egymással levelező szerzők, „a megelőző évszázadok albumgyakorlatának folytatásaként az általuk írt és hozzájuk címzett leveleket összegyűjtötték egy-egy leveleskönyvbe. Helyenként az anyagot, a későbbi versesköteteket előlegezően, a kronológiai elvet [...] figyelmen kívül hagyva szerkesztették is.”¹³² Szajbély szerint *A Bessenyei György Társasága* (a továbbiakban: *ABGYT*) is ilyen gyűjtemény, amely kiadás (bizonyos mértékig) láthatóvá teheti azt, hogy „miként formálódott egy-egy leveleskönyv verseskötetté”.

1.

Néhány nemesi író, Orczy Lőrinc, Bessenyei György, Barcsay Ábrahám¹³³ és Ányos Pál egymással folytatott levelezése az 1770-es években egy újfajta diszkurzus kibontakozását jelentette a magyar irodalomban.¹³⁴ Bessenyei Györgynek ehhez a diszkurzustól való viszonyaként értelmezhető az az 1777-ben összeállított gyűjtemény, amely *A Bessenyei György Társasága* címet viseli.¹³⁵

¹³² SZAJBÉLY, 1994. 8.

¹³³ Barcsayról és a leveleskönyvekről: EGYED, 1998.

¹³⁴ BÍRÓ, 1976.19.; uő: 1994. 67–71.

¹³⁵ A kritikai kiadás *Költemények* című kötete (BESSENYEI, 1991.) a gyűjteménynek kizárólag csak a Bessenyei által írt verseit tartalmazza. Hogy miért, arra ezt a közvetett választ kaphatjuk (14.): „Nem vettük fel kötetünkbe azokat a költeményeket, amelyek Bessenyei valamilyen vegyes műfaji összetételű írásgyűjteményének szerves részét képezik.” Magyarán a kriti-

Tegyük fel, hogy Bessenyei ezt a diszkurzust egyszerre akarta „dokumentálni” és életművébe „integrálni”. Amikor nevet, formát és nyilvánosságot adott a levelezésből kibontakozó közös műnek, nem kívánta leplezni saját meghatározó szerepét sem. E kettős, a jelenléte és a visszahúzódat ellentmondás nélkül, egyszerre érvényesítő elvárás modellezéseként említhetnénk (a gyűjtemény nyitó peritextusában) a cím és a szerző viszonyát. A gyűjteménynek nincs megnevezett szerzője: az anonimitást a diszkurzus uralásáról, kisajátításáról való lemondásként értelmezhetjük. A címben megjelenő névnek és birtokos szerkezetnek viszont erőteljesen orientáló, értelmező jellege van, Bessenyei szerepét hangsúlyozva. Az anonimitás és a birtoklás egymást kizáró ellentmondását a címben szereplő 'A' határozott névelő oldja föl tárgyiasító, objektívizáló, személytelen hangulatával. Az élő diszkurzus rögzítésekor Bessenyeinek olyan szerkesztői stratégiát kellett kialakítania, amely egyensúlyt tart a valóságos történések és a saját maga által vállalt szerep között. Úgy kellett rögzítenie a diszkurzust, hogy az egyszerre *dokumentálja* a társaság kapcsolatrendszerét és *reprezentálja* saját pozícióját. Ennek megfelelően *A Bessenyei György Társasága* című gyűjtemény leginkább a társaság kapcsolatának '*dokumentatív reprezentációja*'-ként volna olvasható. A továbbiakban azokat az eljárásokat tekintjük át, amelyek képesek ellentmondás nélkül működésbe hozni és egyensúlyban tartani az olvasás számára a gyűjteménynek ezt a koncepcióját.

A gyűjtemény olyan szövegegyüttesnek tekinthető, amelyet két szövegszervező eljárás működtet: egy *elbeszélő* és egy *dialogikus*.¹³⁶ A gyűjteménynek van narratív tartalma, amelyet egy alkotó elbeszélő eljárás (narráció) alakít. Magát az elbeszélést viszont valós, dokumentatív szövegekből összeállított, fiktív dia-

kai eljárás nem tekintette *A Bessenyei György Társasága* című gyűjteményt szerves egésznek, azaz megbonthatatlannak. Véleményem szerint a gyűjteményhez csatolt *Futó darabok* (amelyben vers és próza keveredik B. Gy szerzői szignóval) rendelkeznek inkább olyan szatelit funkcióval, mint a *Tóldalék* versek a *Hunyadi László Tragédiája* vagy *Az embernek próbája* című munkák után.

¹³⁶ Minderről bővebben: PENKE, 1998., 1999.

lógusok sorozata alkotja, amivel a szerkesztői-elbeszélői stratégia a társaság egykori polilógusát kívánja reprezentatív módon rekonstruálni. (A címben megjelölt „elbeszélés” tehát nem műfaji terminus, hanem a narratív valóság aspektusainak jelölésére szolgál.¹³⁷) A szövegszervező eljárások háttérében Bessenyei áll, aki egyszerre empirikus szerzője, anonim szerkesztő-narrátora és meghatározó hőse az elbeszélésnek. Jelenléte azonban mégsem válik túlsúlyossá, hiszen a fiktív dialógusokban valós személyekkel társalog, akiket magával egyenlő partnernek tekint. Valójában azzal áll az elbeszélés középpontjában, hogy a polilógust alkotó minden dialógusban érintett. A társaságról szóló elbeszélésében pozíciója megkerülhetetlen, de mégsem autokratikus. Helyzetére leginkább a *szétszórt középpontiság* ismét csak ellentmondást rejtő meghatározása illene.

Pontosan senki sem tudná megmondani, hogy mi lehetett Bessenyei célja, szándéka a gyűjtemény létrehozásával. Az igazi kihívást talán az jelentette, amikor 1777 tájékán végérvényesen belátta, hogy a levelezésből kibomló közös szellemi mű teljes, rekonstruktív bemutatása lehetetlen, hiszen maga a létező diszkurzus jelenti ezt a közös művet. A diszkurzus pedig egyszerre volt textuális, vagyis megragadható, és élő, organikus, vagyis szinte megragadhatatlan.¹³⁸ A diszkurzus egy sajátos, (Bíró Ferenc megnevezésével élve) „intern” közegben működött több szerző között, nem voltak lezárt temporális és tematikai határai: időben több év, témában, műfajaiban, „színvonalában” mindig változó és változatos volt, senki sem határozta meg direkt, autoriter módon irányát, jellegét, témáit. Vagyis Bessenyei nem találhatott egy diszkurzus feletti, integráló pontot, ahonnan egyszerre lett volna képes áttekinteni az egymással levelezésben álló írók párbeszédéből összeálló polilógust. Bessenyeinek azzal a tudattal kellett megalapoznia elbeszélői pozícióját, hogy mindenképpen csorbítani fog a közös művön. Köztes megoldásul saját pozíciója kínálkozott: aspektusa ugyanis indokoltta tette a szűkítést, a diszkurzusban játszott szerepe viszont legitimál-

¹³⁷ GENETTE, 1996¹

¹³⁸ SZAJBÉLY, 1994. 8.

ta ezt, jogossá és elfogadhatóvá téve döntését.¹³⁹ Problémát jelenthetett számára a diszkurzus formájának rögzítése is, ennek 'hordozója', 'csatornája' ugyanis a magánlevelezés volt. Az irodalmi jelleggel létrejövő kapcsolattartás új lehetőségének közege ekkoriban meglehetősen tág és szabad: a felbukkanó szövegek igen heterogének, találni köztük költői és a prózai episztolákat, leíró verseket, gondolati költeményt, prózai és filozófiai elmélkedést. Alapvető műfaja az az episztola, amellyel szemben a korabeli műfaji elvárások ugyan kötetlenek, de az episztolák gyűjteményes formáinak szabványai, az ovidiusi és a horatiusi, azonban nem képesek formát adni egy poétikailag formátlan és heterogén szövegegyüttesnek. A klasszicista normatív szemléletmód kilúgozná a magánlevelek profán, prózai vonásait. A diszkurzus a rögzítés során egyébként is elveszítheti élő, organikus tulajdonságait. A Bessenyei előtt álló kihívás tehát abban állt, hogy képes-e olyan szerkesztői stratégia kialakítására, amely a diszkurzusnak formát adó levelezést, mint olyat úgy őrzi meg, hogy az ne veszítse el alapvető jellegét. A kialakított stratégia a textuális vonásokat a gyűjtemény sajátos műfaji heterogenitásával, a profánság és a költőiség együttes jelenlétével sikeresen megőrzi. Az élő, organikus jelleg felidézéséhez pedig az időbeliség és a dialogicitás szempontjait hívja segítségül.

A társaság bemutatásakor ez a szerkesztői narratíva *retrospektív* nézőpontot alkalmaz, 1772-től, a kezdetektől, 1777-ig, jelen pillanataig vezetve a társaság történetét. A történeti nézőpont lezártnak, tehát bemutathatónak, rögzíthetőnek tekinti a diszkurzust. Ez a fajta időbeli megalapozottság teszi kézenfekvővé a szerkesztő számára az elbeszélői pozíció kialakítását. Az 1770-es évek elején kibontakozó újfajta diszkurzus kapcsán Bíró Ferenc azt írja, hogy talán éppen a Bessenyei és „Orczy között, az 1771-es esztendő utolsó hónapjaiban történt levélváltás indította el a műfaj (episztola) évtizedes karrierjét”.¹⁴⁰ Bíró Ferenc

¹³⁹ Itt most csak a figyelmet hívnám fel arra, hogy egy másik aspektus azé a Révai Miklósé, aki (Bessenyeivel ellentétben) nem résztvevője, csupán olvasója lehetett ugyanannak a diszkurzusnak. A *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei* (→ *Forrásjegyzék*) már csak egyetlen 'dialogust' értelmez, immár a befogadás eseményeként.

¹⁴⁰ BÍRÓ, 1976. 20.

feltételezését a gyűjtemény indítása azonnal igazolja: a Bessenyei és Orczy közötti levélváltással veszi kezdetét a diszkurzus története, mintegy önmaga történeti kezdetét bejelentve. Ez a dialógus a narratív struktúra alapja is egyben, a nyitó szövegek kontextusa ugyanis megengedi, sőt elvárja a történetet feltételező olvasást. Az ezt követő szövegtérbe így egy elbeszélés lehetőségére implikálódik a mintaolvasó számára, aki jogosan keresi majd a történetet, amit aztán vagy megtalál, vagy nem, az indítás mindenestre *belevetíti* a gyűjtemény szövegeinek további olvasatába ezt a lehetőséget is.¹⁴¹ Az elbeszélés története az 1770-es években fellépő és egymással kapcsolatot kereső írók baráti társaságának története. A gyűjtemény elbeszéléséből kiolvasható történet azonban nem azonos teljes egészében a társaság feltételezett történetével, kimarad belőle például Ányos Pál¹⁴², akivel Bessenyei csak 1777 után kerül kapcsolatba. Az elbeszélés Orczy Lőrinc Bessenyeihez intézett válaszával indul, és Barcsay, tartalmát tekintve testéről végrendelkező versével (*Barátaimhoz*) ér véget.¹⁴³ (A „valós” történet Orczy megkeresésével kezdődött, amire egyébként történik is utalás Barcsay levelében, és nem ér véget Barcsay megszólalásával.) Az elbeszélés kezdetének időpontját az első szöveg jelöli: 1772. január 10., Pest, az utolsóé pedig 1777. június 25., Bécs. Az elbeszélő nézőpontjából érzékelt történet és az elbeszélés lényegében azonos ponton kezdődik és záródik: az elbeszélő visszapillant a történtekre, ez a pillanat egyszerre történetének végpontja és az elbeszélés összeállításának jelenideje. (A történet valójában korábban, 1771 utolsó hónapjaiban indul, és nagyjából az évtized végéig tart.)

¹⁴¹ A belevetítő történetről lásd: ZENTAI, 1998. és DEBRECZENI, 1996.

¹⁴² A gyűjtemény dialógusainak egyik résztvevője Szluha Demeter is, aki kissé nehezen illeszthető be a társaságba, de szövegei mintha indokoltta tennék szerepeltetését: latin nyelvű episztolája a dialógusoknak egy olyan kulminációs pontját képzik, ahol Bessenyei addigi domináns szerepe legitimálódik, éppen a kívülálló Szluha által.

¹⁴³ A vers a gyűjtemény egyetlen, aláírással nem jegyzett lábjegyzete szerint Báróczi Sándor költeménye. Baros Gyula szerint ez nem helytálló. Idézi: MEZEI, 1983, 849. Báróczi és Bessenyei kapcsolatáról lásd BÍRÓ, i. m. 100.

A diszkurzus valós eseményeit (esemény minden egymásnak elküldött szöveg) a szerkesztői-narratív eljárás saját aspektusa szerint válogatja, kiemelve, vagy éppen elhagyva eseményeket. Az alakító és értelmező eljárás mód azonban igyekszik minél kisebb hézagot hagyni az általa újraalkotott és a feltételezhető eseménysor között. A narratív struktúrával együtt járó értelmező történetmondás ugyanis joggal veti fel azt a kérdést, hogy nem válik-e eltúlzottá, fikciószerűvé a társaság története? Bessenyei (akár tudatosan, akár nem) mindenesetre meghagyja a szövegek autonómiáját és referencialitásának vonásait, azaz nem homogenizálja őket műfajilag, megőrzi a magánlevelezés eredeti jegyeit, a megszólítást, az aláírást, a dátumozást. A dokumentatív jelleg felfedi a kronologikus elv határait, amelyek igazából csak a keretre érvényesek. Ezenbelül igazolhatóan nem történeti elv szervezi a szövegeket, hiszen az időben rendszertelenül sorakozó szövegek dátumozása erről árulkodik. Az elbeszélést (a gyűjtemény narratív zárójelei között) az egymásra épülő dialógusok sorozata alkotja. A megőrzött dátumok ugyanakkor arra is rávilágítanak, hogy a valódi szövegek nem a társaság egykori dialógusait rekonstruálják, hanem egy fiktív, mesterségesen megalkotott dialógus elemeiként inkább reprezentálják azt. Bessenyei nagyon sokféle dialógusformával él egyéb gyűjteményeiben, de mindenhol fiktív szereplőkből és szövegekből alkotja dialógusait vagy polilógusait.¹⁴⁴ Itt egyedülálló módon valós, dokumentatív szövegeket találunk valóságos szereplőkkel, a fikcionalitás csak a szövegeket dialógussá rendező narrációban fedezhető fel. A többszereplős polilógus valós szövegekkel való bemutatását Bessenyei csak úgy tudja megoldani, hogy egymást követően sorakoztatja a dialógusokat. A polilógust Bessenyei és Barcsay egymással folytatott dialógusa uralja. (Tulajdonképpen ők tekinthetők az elbeszélést alkotó dialógusok főszereplőinek, hozzájuk képest mindenki más csak epizodista.) Párbeszédük a levélváltásokból bontakozik ki. A gyűjtemény elején felvetett problémára – „*De ember magának mégis legfőbb titok*” – a dialógusok résztvevői sorra reflektálnak, kifejtve álláspontjukat. Önmaguk emberi-poétai megismerésére és megértésére számtalan

¹⁴⁴ PENKE, 1998.

válasz adódik (*Bessenyei György magához, A télnek közelgetése*). Barcsay és Bessenyei egymással folytatott párbeszédének legizgalmasabb pontja az, olvasatomban ez a gyűjtemény egyik csúcspontja is, amikor egy pillanatra korábbi álláspontjaikat meglepő módon feladják, és mintegy helyet cserélnek egymással: az addig komor filozófus, Bessenyei az életörömöket hirdeti (pezsgőzni hívja Bécsbe az idős Orczyt), míg korábban kiegyensúlyozott, alapvetően derűs barátja, Barcsay mély apátiába süllyed és lelkét „*kínos árnyék bágyasztja*”. A gyűjtemény végére beáll a nyugalmi állapot, a vizsgálódások lezárulnak, megtudjuk: az ember legfőbb titka, hogy testi meghatározottságú, véges lény. A szövegek úgy vannak összekapcsolva, hogy a külvilág jelenségei, a tél, a tavasz befolyásolják a párbeszéd résztvevőinek hogylétét, hozzásegítve őket ezzel önmaguk titkának tökéletesebb megfejtéséhez. A gyűjtemény utolsó dialógusában a szerkesztő Barcsay szentenciózus versével (*Barátaimhoz*) újraidézve megerősíti és általános érvényűvé teszi ezt a végkövetkeztetést.

A szerkesztői stratégia azáltal, hogy nem tisztította meg normatív szempontok alapján a szövegeket, a redakcióval egy az egyben emelte irodalmi rangra a diszkurzus szerkesztett változatát. Gesztusával Bessenyei nem egyes szövegeknek kívánt irodalmi státust biztosítani, hanem az ő diszkurzusukat tette a (hazai) irodalom, szándéka szerint, meghatározó részévé. A kiadással azt igazolta vissza, hogy a 70-es évek magyar irodalmát ez a diszkurzus uralta és uralja. A gyűjtemény megjelenése mintát szolgáltatathatott a hasonló diszkurzusok rögzítésére is.¹⁴⁶ A redakcióval kanonizálódott diszkurzus a benne résztvevők számára is új formát nyert, elszakadt tőlük és a helyükre lépett. A diszkurzus korábban magánjellegű aspektusa az irodalmi közegebe emeléssel felszámolódott, kinyílv a nagyobb olvasóközönség felé is. (Nem sokkal a gyűjtemény publikussá válása után

¹⁴⁶ A 80-as, 90-es években, az irodalom megváltozott nyilvánossági formáinak köszönhetően, az írói episztolák már csak egyes dialógusokat reprezentáló kötetekbe rendeződnek (lásd Gvadányi, Csízi, Molnár, Újfalvi stb. episztologyűjteményeit), az ezt követő évtizedekben pedig az episztolázásnak ez a gyűjteményes formája szinte teljesen megszűnik, az episztolák, a horatiusi tradíciónak és a klasszicista normatív műfaji elvárásoknak megfelelően, önálló fejezetet foglalnak el a poétai kötetek végén.

a diszkurzus résztvevői, a 70-es évek írónemzedéke elhallgat, lezárul a korszak irodalmának egyik fejezete. A gyűjtemény így nemcsak kanonizáció, nemcsak Bessenyei értelmezése, hanem lezáró összegzés is egyben.)

A diszkurzusból a gyűjteménybe emelt szövegek jelentése az olvasás során kibővül, a kontextualitásból eredő jelentésváltozás csak a gyűjtemény egészének olvasásával észlelhető és értelmezhető. Bessenyei Orczyhoz írott episztolái a gyűjtemény értelmezhető/értelmező kontextusában együtt olvashatóak Orczy válaszaival.¹⁴⁶ Barcsay legismertebb verse (*A télnek közelgetése*) egy dialógus alkotó elemeként is funkcionál. A gyűjtemény sajátos módon képes felidézni valamit abból, amit a 70-es évek új irodalmi diszkurzusának nevezhetünk. Az ún. leveleskönyvek/episztolagyűjtemények 'megbontása' (amit ABGYT kritikai kiadása is bizonyít) azzal járhat, hogy ezzel a társaságok története az irodalom történetének egy epizódjává válik, egy mások által elbeszélte történetté. Ezzel azonban a diszkurzusok írásos nyoma, irodalmiasult létmódjuk (virtuális/szerkesztett) reprezentációja, a szerzői-szerkesztői narratíva által értelmezett és elbeszélte történet az olvasó számára egyszer s mindenkorra megszűnik.

2.

Az episztola-műfaj definícióját illetően már a korabeli esztétikák sem konzisztensek. Ami bizonyos, a költői episztolát csak verses formája választja el a prózában írottól.¹⁴⁷ Ezenkívül sem tárgya, sem formája nem volt szigorúan meghatározott. Az egyetlen elvárás csupán annyi volt, hogy az episztola találjon rá a témájához és címzettjéhez illő hangnemre, vagyis lehetőleg közvetlenül és természetesen hasson olvasójára. A normakényszer

¹⁴⁶ BÍRÓ, 1976. 13. jegyzi meg, hogy „valóban furcsa is, hogy éppen az a Bessenyei rajong érte [Orczy Lőrincért – O. Cs.], aki egyik igen korai versében (*A lélekről*) drasztikusan szakít az Orczy számára mindvégig oly fontos vagy annak látszó sztoikus morálfilozófiával”. Hogy mit láthattak Bessenyeiek Orczyban, amit az utókor nem, arról is árulkodhatnak a gyűjtemény dialógusai.

¹⁴⁷ SZAJBÉLY, 1990.

hiányában nem lehet meglepő, ha maguk az episztolákat tartalmazó gyűjteményes formák sem egységesek (pl. nemcsak költői leveleket, de egyéb szövegeket, verset, prózát is tartalmazhatnak), mint ahogy az sem, ha éppen a normativitás kényszerének hiányában válnak tematikailag és narratológiaiilag is nemcsak érdekessé, hanem, ahogy Szajbély írja, a versgyűjtemények egyik talán meglepő előzményévé. Az episztologyűjtemények egyértelműen vetik fel például a szerzői-szerkesztői stratégia jelenlétét, mint a dialóg-polifón diszkurzus szövegeit szervező eljárást, illetve az episztolakötetnek, mint gyűjteményes forma (ami nem breviárium, nem album, nem kompendium, nem antológia) olvasásának lehetőségeit. A Révai Miklós kiadásában 1789-ben megjelentetett *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei...* című gyűjtemény a *Két jó barát között való levelezésből szedett versek két részben* rématikus címet viseli. A szerkesztő, talán éppen a dialogikusság miatt nem tartotta fontosnak a szövegek szerzők szerinti szétválasztását. A közös mű eszménye itt olyannyira érvényesül, hogy a szerzőség, amely a szövegek birtokviszonyát volna hivatott rendezni, negligálva van. A két életmű versei szétválaszthatatlanul egybefonódnak az olvasó számára. Csupán a szerkesztő Révai neve válik olvashatóvá a borítón.

A Fő-Strázsa-Mester / Csizi Istvánnak / nemes Molnár Borbálával / az erkölts pallérozását, és a' szív meg-jobbítását tárgyazó / VERSES / LEVELEZÉSEI, / Mellyeket leg-inkább beteges állapottyában / munkáltattak (Posonyban, 1797) kötet rématikus címe egyértelműen definiálja a gyűjtemény moralizáló jellegét és didaktikus funkcióját. Az előbeszéd, amely a peritextusnak ezt a részét „Homlok-írásnak” nevezi, megerősíti ezt, elbeszélve a keletkezéstörténet részleteit, míg a tematikus cím (verses levelezései) az 'erkölcs és szív' témájának dialogikus elbeszélésére (másképp a szerző állapotára is) utal, ahol a levélváltásoknak a Csizi által megszabot témákra reflektál Molnár Borbála. A verses levelezés, amelynek tehát szabottak a témái és időkeretei egyaránt, tulajdonképpen egy erkölcsi-moralizáló párbeszédként fogható fel. Molnár János Pozsonyban és Kassán 1776-ban megjelent *Leveleinek* Első levelében, amely magában foglalja a bevezetést, az ajánlást, a keletkezéstörténet részleteit,

arról ír, hogy „határt szabtam 's mérték rendet keritettem az el-intézett könyvnek”, majd elhatározta, hogy „nem írok végező Könyvet; hanem *tanátskozó* Leveleket”. Vagyis: szövegei a nevelésről nem ex katedra-kijelentések, hanem azért választja ezt a formát, hogy az olvasó válogathasson olvasás közben: „Írok tehát ezekre 's ilyenekre vigyázható szabásokat, úgy, hogy e' Munkában helyettem jobbára más tanítson. Elé-tésem a' régi 's utóbbi példákat, a' nevelésre kiszabott végezéseket, de azokban maga az olvasó válogasson, megnézegetvén tulajdon okoskodása által: a' sok példa, és végzés közül mi leg arra való?” A szelekciós olvasást ajánló előbeszéd mellett az elküldött tizenöt levél időrendben követi egymást, az első 1776. január 27-én keltezett, az utolsó pedig 1776. március 22-én, vagyis az elmélkedés témái és időintervalluma itt is adott. Gvadányi *Idő Töltésének* Második darabja szintén időrendbe foglalt episztolákat tartalmaz, ahol is az első két szöveg a harmas levélváltás (Gvadányi–Csízi–Molnár) kezdő szituációját beszéli el, majd pedig dialógusokra (levél-válaszlevél) bontva közli a szövegeket, minden szöveg előtt peritextuális jegyzetekkel reflektálva, mintegy a levél szélére jegyezve a körülményeket. Az episztolák olvasása, a szerkesztői ajánlásnak megfelelően („Különös örömökre fog válni, ha Munkám Tzímjének meg fog felelni”) olyan időtöltést biztosít, amelynek során (re)konstruálhatóvá válik három, ismertnek mondható szerző magándiszkurzusa, közérdekű dolgokról.

Az episztolakötetek és a személyes információközlés ilyenén módjai a publikációs lehetőségek bővülésével szinte teljesen eltűnnek a 19. század tízes éveire.¹⁴⁸ Az episztolák vagy önálló könyvet alkotnak a gyűjteményekben, a válaszlevelek nélkül (Kis János), vagy elvegyülnek más műfajú szövegek között, helyenként a válaszlevelekkel együtt is (Virág, Vitkovics). Berzsenyi kötetének Negyedik Könyvét érő kritikai megjegyzés („durva jambusokba öltött deklamációk” – Kölcsey) nemcsak az episztolakötetek, hanem a műfaj fénykorának végét is jelzi. Hogy a szellemi alkotói közösség eszméje azonban még a tízes években is virulens, azt Berzsenyi említett episztolái mutatják. A Negye-

¹⁴⁸ SZAJBÉLY, 1994. 8.

dik Könyv szövegei egy képzeletbeli polilógusként (is) olvashatóak, ahol csak a válaszokat láthatjuk, de ezzel együtt is kirajzolódik a virtuális beszélők közössége mint a szerkesztői narratíva által reprezentánsnak kívánt nyilvánossági forma¹⁴⁹, mint ahogyan a haladás és a műveltség kérdéseire adott modern válaszok is.¹⁵⁰

¹⁴⁹ BÉCSY, 1990.

¹⁵⁰ SZÖRÉNYI, 1989. 21–28.

EXKURZUS:

„...virággá változtatni...”

(*Dayka Gábor kéziratoss gyűjteményéről*)

Dayka Gáborról nem maradt fenn egyetlen 'hiteles' ábrázolás sem. Amikor 1813-ban Kazinczy Ferenc hosszú idő után végre kiadja Dayka *posztumusz* verseskötetét, maga rajzolja meg elé emlékezetből költőtársa portréját. A kötethez írt előszavában ezt olvashatjuk: „Képe tulajdon kezem' rajzolatja szerint készült, 's ez a' rajzolat Daykához igen jól hasonlít; úgy hiszem, hogy a' Metsző, kinek ügyessége előttem isméretes, nem fogja a' képet hozzá hasonlatlanná tenni. A' fűrtözést és leplezést Orpheusz-nak egygy gemmájáról vétettem hozzá, 's a' Megholtnak éjjeli világitást adtam a képen.”¹⁵¹

A Kazinczy által megrajzolt portré és az erről tett vallomás a beleélés általi újraalkotás (az interpretáció dilthei értelmében) és a valóság utánzása (mimészis) közti differencia kazinczyánus aspektusát állítja elé. A metsző eredetileg az alak arcát, képét (arckép) másolja, az ehhez való legnagyobb hűséggel hoz létre egy arcmást. Az eljárásban benne rejlő értelmezés lehetősége (mint például a kép szituálása, az Orpheusz-gemma, az éjjeli világitás stb.) vagyis az arckép arcmássá változtatásának értelmezői tevékenysége itt nem értelmezésként, hanem mimézisként merül föl, illetve annak hibájaként: a metsző funkciója az volna, hogy (ügyességénél fogva), az alak arcát, értelmezés nélkül közvetítse. Az értelmezés lehetősége (amely számunkra az értelmezett kép átértelmezését jelenti), itt mint a metszőnek tulajdonítható hibás mimézis kerül szóba. Eszerint az értelmezés hibás mimézisként mint elferdítő értelmezés juthat

¹⁵¹ Újhelyi Dayka Gábor → Forrásjegyzék, XLVIII.

szerephez. Kazinczy mimetikus eljárásának explicit (arcmás: tulajdon kezem által) és az ebben rejlő értelmezői tevékenység implicit (arcmás arcmás) helyein az emlékezet az arckép hiányát teljes mértékben pótoló legitimációs argumentum. Az emlékezetre ráhagyatkozó rajzoló *arckép nélkül*, egy benne élő arcmásra emlékezve hoz létre egy másik arcmost: az arcmás arcmását. A metsző csupán ezt a képet volna képes „*hozzá hasonlatlanná tenni*”.

A Kazinczy-féle Dayka-portré mögött tehát nincs mimetikusán másolt arckép Dayka Gáborról. Ahogyan Kazinczy szerkesztő-kiadóként Daykát (re/de)konstruálja a rejtett, illetve a legitimé tett interpretáció során, nemcsak (át/meg) átváltozik az arckép, de valójában soha nem is lesz látható. Az arckép mint olyan, csak a másolás általi közvetítésben létezik, csak arcmások vannak, vagyis mindössze az (re)konstruálható, ahogyan a másoló másolja az arcképet. Az arcképekkel végezhető hermeneutikai játék tulajdonképpen a posztumusz Dayka-kötet értelmezés- és kiadástörténetének metaforájaként szolgálhat. Mondjuk ahogyan Kazinczy szerkesztő-kiadóként újraolvassa és újraírja Dayka szövegeit és a Veres Kötetnek nevezett kéziratos gyűjteményt.

1813-ban két olyan verseskötet is megjelent, amelyek létrejötténél Kazinczy Ferenc bábáskodott. Amíg azonban Berzsenyinek sikerült saját képére formálnia kötetkompozícióját és arcképét (← *Egy magán[y]mitológus túlsúlya*. Illetve → „...*tündér világ-tükör*...”), addig a már ekkor halott Dayka egész hagyatéka a 'széphalmi Mester' kezébe került. Kazinczy az általa kiadandó versek mellé „aesthetikai és grammaticai jegyzéseket” ragasztott, „hogy ifjú Költőink lássák, mit kell követnie, kerülnie”.

1. A 'Deáki' és a 'Magyar mód'

Az *Elegyes költemények. Első kötet Írta Dayka Gábor*¹⁵² címleírással rendelkező kéziratos gyűjtemény egy Első és egy Második Könyvből, továbbá egy Toldalékból áll, mindkét Könyv előtt egy-egy Elő-beszéddel, a Második Könyv Elő-beszédében Közönséges és különös Törvények cím alatt pedig verstani fejtegetésekkel. „Tsak néhány értelmes Férjfiaknak, kikkel közelebb ismerettségben élni szerentsém vagyon, barátságos unszolása vehetett reá, hogy különbbféle alkalmatosságokban szerzett verseimet egymás után közönségesekké tenném. Ki-kijöttek azok közzül néhány darabok már ez előtt [...] de nem egyszer s mind, se nem mindnyájan, a ki-adottak sem bírtak általjában azon tökéletességgel, mellyet nékiek mostanában meg-adni igyekeztem. De e'ről a tudós Magyar Közönség tegyen ítéletet.” Az első előbeszéd első szakasza szinte az összes olyan mozzanatot szóba hozza, amelyet a versgyűjtemények általában vett keletkezése kapcsán már láthattunk (← *A'hogy a' bokréta-kötő a' maga virágait*). A kiadás, vagyis a szélesebb közönség előtt való megjelenés indokaként itt is az empirikus ('barátok', ← *A megszólított olvasó*) olvasóra hivatkozik a beszélő (értelmes Férjfiak barátságos unszolása). Az „egymás után” kifejezés magára a gyűjteményre utal, vagyis a szövegek rendjére, sorjára, egymás utánjára a kötetben. A gyűjtemény összeállítása deklaráltan az újraolvasás (kiválasztás) és az újraírás (tökéletesség megadása, a szövegek – „egyszer s mind” – véglegesítése) mentén történik,

¹⁵² A továbbiakban a Veres Kötet anyagát tartalmazó *Dayka Gábor versei* című kiadványt fogjuk használni (Miskolc, 1993. Szerkesztette KOVÁCS Ferencné Onodi Irén), amely „Dayka kézírata alapján készült, a Veres Kötet anyagát tartalmazza a szerző által meghatározott sorrendben, a szövegen semmit nem változtatva” (A szerk. Utószó. 119.). Mivel ez a kiadás sem tekinthető filológiaiilag tökéletesnek (vö. Kazinczy a VK kéziratából emeli ki és égeti el a *Vallástétel* című verset = KazLev. II. 492.) a DEBRECZENI Attila-SUBA Zita által rekonstruált hagyatékot használok, amely az ún. Sárga Kötet adatait is tartalmazza = uők, *Dayka Gábor kéziratos hagyatéka*. A KLTE Könyvtárának Közleményei 194., különlenyomat a *Könyv és könyvtár XX.* kötetéből, Debrecen, 1998.

a klasszicista korrekciós 'fejlődés'-elv jegyében, amelyről ítéletet a „tudós Magyar Közönség” tesz majd.

„Két nembéli verseket foglal e kötet magában, mire nézve két könyvetskére osztottam-azt-fel, mellyeknek egyyike Római mértékre szabott: másika úgy nevezett Rhytmusos versekből áll.” Az előbeszéd tehát világosan deklarálja a műfaji-normatív (a Deáki módnál már megismert) szerkesztői elveket, ennek ellenére nem ad magyarázatot arra, hogy miért is „elegyesek” ezek a költemények. A „különbbféle alkatosságokban szerzett versek” kitélt a Különös Törvények (Második Könyv) VI. szakasza magyarázza. Eszerint egyfelől az alkalmi versekre kell gondolnunk, de nem a „közönséges Schlendrián”-ra, hanem a szerző (Dayka) által átírtakra, amelyeket (az új fordulatok miatt, illetve „általában”) a beszélő szerint meg kell becsülni. Másrészt a különféle alkatosság (az előbeszéd első szakaszában, a szövegek összegyűjtésére vonatkozóan) pusztán a versek alkalomszerű keletkezését (tehát nem az alkalmiságot) is jelölheti, a később összeállított gyűjteményhez képest. Megjegyzendő azonban, hogy a gyűjtemény szövegei általában, a cím mellett, évszámmal is rendelkeznek, vagyis az 'alkalom' (legyen az bármi is) a datálással vagy éppen antedatálással (a Holmi-kötetekenél már látott, ahhoz hasonló módon) az elrendezés formai (nembéli) szempontjai mellett is megőrződik. Az előbeszéd retorikája alapján nem volna kérdéses, hogy Dayka magát (mint szerzőt, tudós olvasót) a 'Deáki mód' hívei és követői közé helyezi, ugyanakkor az elegyes és alkalmi szempontok megjelenése, a Második Könyv 'tükörszedése' (ami a régi és az új variánsok összevetésének olvasói lehetőségét hivatott biztosítani), illetve a Római és a Magyar (ritmusos) verselésről mondtak miatt mindez mégis sajátosan történik. Az első előbeszéd ugyanis a deákizáló (Római) verselés jobbításainak programját deklarálja, míg a második könyv Elő-beszéde a magyaros (Rhytmusos) verselés applikálhatóságát vázolja. Az egyes könyvek versei így mintha ennek a poétikai deklarációs sornak volnának az argumentumai. Valószínűleg a verselés különbsége teszi indokoltá az elegyes (nem pejoratív) megnevezés használatát, illetve a szokásos gyűjteményes formáktól (deáki, magyar) való eltérés.

Dayka előbb tehát a deákizáló költészethez képest, arra reflektálva jelenti be újításait: a szószerkezeti latinításokat (vagy 'szabadságokat', kimondatlanul pl. Baróti latinus szórendjeit¹⁵³) elhagyja („általjában”), és néhol *megszépíti* „mind a gondolatot, mind a ki-fejezéseket”. A Vers-pausákra is gondja van, mivel szerinte a „hang-mérséklés” mellett kiváltképp ezek „munkálják a kellemetes bé-nyomást, melly a tökéletes versezetekben olly érezhetőképen hat a jó-ízlésű olvasónak lelkére”. Jobbításai jórészt metrikai jellegűek, valójában azonban (mind a szórend, mind a tárgyi, szemantikai, verselési szempontok tekintetében) a deákizáló költészet olvashatóná tétele a cél, vagy „leg-alább többnyire” a versek „tökéletes értelemmel” való befejezése – ahogyan azt a beszélő némi iróniával megjegyzi. A peritextuális retorika és a gyűjtemény mintaszerkesztői stratégiája ebben a gyűjteményben paradigmatis fordulatot kíván végbevinni, hogy a „jobb ízlésű olvasó” számára a riasztó (sokszor tehát értelmetlen) római forma „kellemetes bé-nyomást”-t tegyen, hogy a klasszikusok automatikus adaptációját a magyar nyelv sajátosságaihoz alkalmazkodó mechanika (lelemény) váltsa fel. Hasonló elképzelés működik a Második Könyv Elő-beszédében is, de ott (egyértelműen a deáki módnak elkötelezett szerző horizontjából) a ritmusos vers hasonló mechanizálására tesz kísérletet.

Az Elő-beszéd itt is opponáló trendet mutat: míg azonban az első részben „jobbításról”, addig itt „el-távozásról” esik szó. A beszélő a Magyar Verselők szokásaihoz 'nem tartozónak' véli magát, a ritmusos verselést (ami a második helyen áll a római mértékűek *után*) nem megújítani akarja, hanem egészen más alapokra kívánja helyezni. Elismeri a ritmus fontosságát („a Rhythmus magában is nem kis szépség”), és hogy „igazságtalanság volna azt a költői mesterség határiból ki-szorítani”, mindamellett, hogy „általjában alkalmasabbnak” nézi a magyar nyelvet „a Római rámára szedett versek nemére”, és hogy „a mértéklett hangok nélkül szűkölködő versek tsupán tsak a rhythmus által már már meg-szűnnek a tudós füleket ketsegtetni”. Éppen ezért kívánja a kettőt összeegyeztetni: „Már ha két szépséget [az előbbi a római; illetve a régi ritmus és az új római] egybe-kaptsó-

¹⁵³ BÍRÓ, 1994. 266. sk.

lunk, a mértékre vett tagokat rhythmussal egyeztetvén, ki tagadhatja, hogy hatásosabb be-folyamatja leend a költeménynek a szívnek érzékenyítésébe?” A legfőbb célnak tehát a ’szívnek érzékenyítése tűnik’ (nem a tudós olvasók szívéről van szó), amelyet Dayka azonban nem a leoninussal (mint egyeztetett formával: „Nem értem én itt az úgy nevezett Leoninumokat”) kíván elérni, hanem a deákizáló formák korábbi újításaihoz hasonlóan szintén a magyar nyelvhez való ésszerűbb *mechanikával*. A „rhythmusus” verseket „új rámára” húzza, mivel egy az egyben „teljes lehetelenség” a rímes és a mértékes forma (lásd leoninus) egyeztetése. „Tehát tsak közép úton lehetett el-indulnom az Anglus, vagy inkább a Német Verselőék nyomdokain azon különbségek, melyet nyelvünknek különböző természete megkíván.” Ennek a deklarációnak a mintáit láthatjuk majd a Második Könyvben, a régi és az új formákat együtt és egymás mellett, hogy az olvasó lássa a különbséget.

2. 'Fürtözés' és 'leplezés'

A Veres Kötet metaforikus olvasata olyan hermeneutikai szituációt (bokréta-kötés) feltételez, amely során az értelmező olvasás valamely rejtett értelem feltárása érdekében önkéntelenül is rövidre zárja az olvasást. A gyűjtemény (a peritextuális poétikai deklarációk ajánlásai *mellett*) a melankólia és halál témáját teszi hangsúlyossá. Egy metaforikus olvasat számára mindez egyfajta életfilozófiaként, az élet és halál kérdéseire adott tömény reflexióként olvasható, éles kontraszttal jelezve az idilli és a valóságos, az elmúlt és a várható jövő háttérét vagy inkább hangulatát. A *megélt vagy megalkotott* tragikum vagy-vagy kérdése, az érzékenység, a kanonizálás, illetve az önelvűség problémái (a Dayka-szövegek kortárs recepciójával párhuzamosan)¹⁵⁴ a gyűj-

¹⁵⁴ A 'titkos bú poétájáról' lásd: BÍRÓ, 1994. 363–371. DEBRECZENI, 1994. 198–203. SZILÁGYI, 2000. 603–617.

temény egésze és annak peritextuális retorikája felől mintha a 'megalkotottság' irányába látszana eldőlni. Minderről bizonyosat azonban csak a Veres Kötet értelmező olvasása adhatna.

Mindenesetre a peritextusok alapján úgy tűnik, hogy Dayka kezdeményező módon kívánja módosítani az egykorú poétikai hagyományt, ami kapóra jön Kazinczynak. A Dayka-féle szerkesztői narratíva a gyűjtemény peritextuális retorikája alapján a deáki mód és a magyar versek megújítására törekszik, a gyűjtemény szövegeinek elrendezése (könyvek) és ajánlott olvasása (évszámok, tükörszedés) mintha ezt a célt szolgálná. A verstani elmélkedések, a különféle megjegyzések, a 'tükörszerkesztés' iskolássága, illetve a Toldalék latin és német nyelvű versei azonban 'tudóssá' és esetlegessé teszik a kiadásra szánt gyűjteményt. Kazinczy, amikor kiadása során valósággal újrairja és újraszervezi a Veres Kötetet, ezeket az 'újításokat' kívánja felhasználni. De nem csupán a verselés tekintetében kíván mintát szolgáltatni az egykorú, jobb ízlésű olvasónak, hanem olyan gyűjteményes formát is létre kíván hozni, amely a Dayka által átformált deákizáló és a rímes verseknek a leginkább megfelelő figurát jelenti. A Veres Kötet, mint a helyes mű kérdésére adott válasz, az 'elegyes' megjelöléssel vélhetően nem volt számára megfelelő: elhagyja az előbeszédeket, megszünteti a könyvekre való tagolást, ezen túlmenően még az ún. Sárga Kötet anyagát is felhasználja kiadásában. Az 1813-ban kiadott gyűjtemény különféle témájú és (vers)formájú (megújított deáki és a magyar) szövegei jelzetlenül keverednek egymással, Kazinczy narratívájában változatossággal gyönyörködtető és használó bokkrétává állva össze, immár a félreérthető, a Veres Kötetben még használt 'elegyes' jelölés nélkül. Kazinczy 'bokkrétájában' a formai-szerkezeti értelemben vett elegyesség immár nem zavaró tényező, hanem a gyönyörködtető tanítás klasszicizáló módja. Kazinczy ezzel a variabilitásnak talál végre gyűjteményes figurát, „*Megholt*” Daykáját orpheuszi leplekben, az örökkévalóság vágyott *éjjeli világtításá*-ban állítva az olvasó elé.

HARMADIK RÉSZ

„...magától fordul, fodrosodik...”
(*[Poszt]klasszicista gyűjtemények*)

I. A „KÉTÉLTŰ” KÉPLETE

(*Lilla: folytonosság vagy fordulat?*)

Mit várhat az én *Lillám*, mikor
már Himfy megvan...?
(Cs. V. M. Előbeszéd a *Lilla* eleibe)

„Kis Imre Úr szép cselekedetet tesz barátja árnyéka eránt – írja Kazinczy 1805-ben, Csokonai halála után –, hogy a' *Lillát* nyomtatattja: de még szebbet tenne, ha a' *Lilla* hibájit előbb megtisztítaná. Sem a' rend nem jó, sem az Orthografia. A' Prefatio pedig irtóztató.”¹ Mi baja van Kazinczynak a *Lilla* 'rendjével'? Miért irtóztató számára az a bizonyos 'Prefatio'? Két gyors és lakonikus válasz: talán mert a *Lilla* 'rendjének' nincs számára értelmezhető képlete (mint ahogy egyébként a 'kétéltűnek' nincs is 'képlete'), illetve mert ez a Prefatio *en bloc* veti (ugyanarra a) partra Kazinczyt és 'ellenségeit' (← A 'helyes rend' *diszkurzusai*). Bármennyire izgalmas (az ortográfia mellett) ez utóbbi kérdéskör (is), a *Lilla* 'helytelen' rendjének kedvéért itt most hanyagolni fogjuk, arra keresve inkább a választ, hogy milyen olvasási stratégiákat kínál, illetve milyen rend- és egységelv alapján olvassa és írja újra a Csokonai nevű mintaszerzői-szerkesztői stratégia a *Lilla* szövegeit. Végző soron arra, hogy mi is a „Poétai Róman”?

¹ A néhány héttel később, szintén Nagy Gáborhoz írt levelében Kazinczy tovább méltatlankodik a „Cs. maga hagyta” *Lilla* rendjén: „Oszlán a rend, holmi le nem vetkezhető *kálvinistaság* és ami a kálvinistaságnál veszedelmesebb: *Debrecenyiség!*” Majd: „Ha majd Kis Imre úr kiadja az ő verseit, én nekiállok mintegy két esztendő múlva minden munkáinak, és rendbeszedem...” KAZINCZY, 1979. II. 131–132.

1. A Poétai Munkák peritextusai

Némiképp sommásan fogalmazva azt is mondhatnánk, hogy Csokonai gyűjteményei, *A' Tavas*, az *Anakreoni Dalok*, az *Ódák*, az *Alkalmatosságra írt versek*, a *Diétai Magyar Múza* (a továbbiakban *DMM*) és a *Lilla* többé-kevésbé az összes egykorú gyűjteményes formát képesek reprezentálni. Mi több, a gyűjtemények peritextusaiban csaknem az összes korabeli műfaji, olvasástörténeti, hagyománytörténeti, retorikai-poétikai, szociológiai stb. diszkurzus reflektálttá válik. A korabeli szerkesztési szokások szempontjából egyedül a *Lilla* (és a periodikának szánt *DMM*) képez kivételt (nem beszélve a 'beszédesen' hiányzó *episztolagyűjteményről* és a *holmiról*). A *Lilla* szerkesztési elveiben, illetve az olvasás számára felkínált értelmezési lehetőségeivel egyaránt kulcspozíciót tölt be mind Csokonai életművében, mind pedig kiadott gyűjteményei között. A *Lilla* mint gyűjteményes forma és mint meghatározó szövegeket tartalmazó kötet, a Csokonai-féle ars poetica legfontosabb darabja.² Másrészt a *Lilla* peritextusaiból (re)konstruálható elváráshorizont árnyaltabban képes bemutatni azt a líratörténeti paradigmaváltást – vagy új diszkurzust –, ami eddig 'csupán' a Csokonai-szövegekhez volt köthető.

Mindenesetre egy dolog bizonyossággal kijelenthető: Csokonai – műveinek kiadására vonatkozó bármely epitextusa alapján – mindig is 'összkiadásában' gondolkodott, nevezze azt akár *Elegyes* vagy éppen *Poétai Munkáinak*.³ Részletes áttekintés nélkül csak két jellemző példát említenénk: a *Magyar Hirmondó* jelentésében⁴ az *Elegyes munkái* megnevezés olyan gyűjteményt jelöl, amely az alábbi (a megjelenéskor négy darabra oszló, de ezt itt nem részletező) szövegcsoportokat tartalmazza: „Áll a gyűjtemény külömb külömbféle kisebb-nagyobb versnemekből, víg, szomorú, érzékeny, nemzeti és énekes játékokból, satírák-

² Ennek filológiai vonatkozásairól lásd, DEBRECZENI, 1996. 28–30.

³ CSOKONAI, 1975. 202–246.

⁴ CSOKONAI, 1987. 362. (Jelentés a *Magyar Hirmondóban*)

ból, vagy gúnyoló versekből, comica és travesztált epepeákból, s más folyó s kötött beszédű, többnyire poétai darabokból. Némellyek görögből, deákból, németből és olaszból való fordítások, némellyek, és nagyrészt eredetiek." A felsorolás tematikus elemei a belső tagolódást jelzik, a *négy darabban* a szövegmenyiség indokolta kiadás-technikai kényszert. Az *Elegyes munkái*-konceptiót tehát egyetlen (különféle műfajú szövegeket tartalmazó) gyűjteménynek, a kiadás gyakorlatában viszont négy, összetartozó kötetnek tekinthetjük. A' *Tavas*z, vagyis az első, nyomtatásban megjelenő Csokonai-kötet címlapján ez áll: *Csokonai Vitéz Mihály MUNKÁI Első Kötet. I. Csomó*, és csak ezután következik A' *Tavas*z belső borítója a többi peritextussal.⁵ Az 1802-ben megjelenő A' *Tavas*z peritextuális információi egyezni látszanak a *Jelentés*ből idézett elképzeléssel. Egyetlen, mindent magában foglaló könyv (1795-ös kézirat) vagy a Poétai Munkák egységes, egymással összefüggő könyvei (azaz A' *Tavas*z-szal kezdve és az *Anakreoni Dalokkal* bezárólag), csupán a lehetőségeket tekintve különböznek. A koncepció lényegét tekintve végül is olyan *opera omni*áról van szó, amely az életmű kerek és lezárt egészét különféle típusú versgyűjtemények sorával kívánja bemutatni.⁶ (A koncepcióból kilógó DMM, mind pedig a Mindenés Gyűjtemény folytatásának ötletei saját szövegeinek közvetett megjelenési lehetőségül szolgálnak.⁷)

A' *Tavas*z peritextusaiban a *fordítás tartalmi* („inkább tettem hozzá, s a verset pótoltam, mintsem hogy a rövidítés és szorítás miatt valamely szép szavát, gondolatát elmellőzzem”),

⁵ CSOKONAI, 1974.

⁶ CSOKONAI, 1987. 393.

⁷ Vö. az előző levéllel, ahol is a DMM-ra nem hivatkozik, holott egyszemélyes vállalkozásában csak a saját szövegei jelentek meg. Azaz ezt mégsem tekintti a nagy gyűjtemény részének sem, amely csak A' *Tavas*z megjelenésével veszi kezdetét (Vargha Balázs a DMM kiadási formáját veszi alapul a reprintekhez, vö. előfizetési felhívását 1800-ból = CSOKONAI, 1987. 396.) Széchenyinek írt levelében világosan megfogalmazza: azért akarja folytatni a MGY-t „Mert így a magam írásaimat, melyek többnyire apró darabok, szintúgy kiadhatom, azonban a tudósoknak közé iktatott munkáival a könyvnek dísz, kedvességet és tekintet adhatok. Jobban fogják olvasni [ha] valami irigy ellenség piszkálja, többen lesznek mentő s oltalmazó tollak.”

verselési (matéria és versnem harmóniája, a német hexameter helyett a magyar 8-7-es abab) és *szemantikai* (nyelvújítási kérdések) horizontjai mellett beláthatóvá válnak a korabeli *nyelvhasználói közösségek* legfőbb (szociológiai) típusai: a felső (német), a tudós (latin) és szegény „Község” (akiknek „ma is több Genieje van”). A fordítás jegyzetelési problémái miatt válik reflektálttá az olvasóközönség polarizáltsága, vagyis a „betűtlen Olvasó”-nak a „tanultt Olvasó”-tól történő megkülönböztetése. A' *Tavas*z negyedik jegyzete a *Jegyzések* kapcsán firtatja ezeket az elvárásokat, a megkülönböztetés után egyfajta „közép út” mellett foglalva állást, úgy kívánva egyszerre megfelelni mindkét elvárásnak, hogy azokat mintegy közelíti egymáshoz: „tsináltam ugyan jegyzéseket, de igen kurtákat és mégis, a' mint reménylem, elég világosokat.” A tanulatlanok kedvéért jegyzeteket készít, de rövid és világos jegyzeteket, hogy ne „tsúfítsa a' páginakat”. A *Tavas*z mintaolvasója tehát a két említett típus egyfajta (Berzsenyi szavával) „középlete” volna. A *Rajzolatja e Munkának* címet viselő peritextus egyszerre tartalommutató-féle, és az elbeszélő által értelmezett történet összefoglalása (vázlata), amely summa így szintén ennek a mintaolvasónak szólhat (← *A megszólított olvasó*).

Az *Anakreoni dalok* „jegyzései” az „éneklő versek” típusai (óda és anakreóni dal), azok tradíciója és hatástörténeti horizontja mellett a korábbi mentorok és mesterek által meghatározott szerzői előfeltevésekre reflektál. Anakreón 'rehabilitálása' („Nints azokban semmi fajtalanóság, részegítő és lázzadó indulat, vastag baromi gyönyörködés: hanem tsak nyájas enyelgés”) A' *Tavas*z esetében is látott olvasói elvárások szempontjából lényeges. „A Poézisnak minden nemei közzül legrégibb és legközönségesebb az énekelhető vagy dallásra alkalmas verselés”, amit példák széles körével igazol. A kijelentés szentenciózus összefoglalása („A' Hármónia, mely a' mi testünk és lelkünk alkotásával egy-idős, a' maga származásának szempillantásában nemzette és zendítette meg a' Lyrica Poesist”) kikezdhetetlen érvet ad a dalok mellett szóló poétikai érvelés számára, indokolttá és elfogadhatóvá téve az anakreóni dalköltészetet, lebontva a hozzá kapcsolódott előítéleteket és sztereó-

típiákat. Az anakreóni filozófia és a horatiusi filozófia életszemléletének párhuzama definiálja és legitimálja az anakreóni dal valódi filozofikus ars poeticáját, ami az egész emberiség (itt a mintaolvasó) számára pozitív, követendő filozófiává válhat. „Ezt a' maximát Anacreon a' legszebb színbe öltözteti fel, [...] hogy azok a' mi Fántáziánkat körülzsibongván, lelkünkrol az élet unalmát s az azt felettéb lankasztó indulatokat balzsamos szárnyaikkal leszeleljék.” Anakreón úgy gyönyörködtet, hogy közben valójában nem tesz mást, mint az élet, az emberiség legfontosabb tudását közvetíti befogadójának, úgy hogy „Árpád' nemzete” is „közönségesen” érezhesse, hogy a nyelv „és egyedül a te nyelved – alkalmas a Görög Múzsák hasonlíthatatlan harmóniájára”. Az előbeszéd retorikája mindezt feltételes módban fogalmazva mondja el, de világos az anakreóni poétika meghonosításában és legitimálásában érdekelt retorika nyilvánosságteremtő szándéka.

Az *Alkalmatosságra írt versek* „az Aestheticusoknál már egészen nevetségbe mentek, legalább mindenkor gyanúsok” – olvashatjuk az Előbeszédben. Ettől függetlenül Csokonai megjelenteti ezeket a munkáit is, mivel a gyűjteményben van néhány „valósággal Poétai darab”, vannak olyanok, amelyek „képenként helyenként poétai”-ak, de olyanok is, amelyek csak a „Tárgynak nevezetes volta” miatt vagy „tiszteletből”, vagy „háladatosságból” vagy „parancsolatból” kaptak helyet a gyűjteményben. A Csokonai-gyűjtemények előbeszédeiben megszólaló beszélő egyik szinte állandó tulajdonsága az ironikus beszédmód (különösen a *Dorottya* és a *Lilla* esetében), amely ebben az esetben (önironikusan) képes jellemezni a gyűjtemény 'esetlegességét'.

A *Diétai Magyar Múzsá* műfaji státusa eldöntetlen marad az Előbeszéd ellenére is. A *DMM* ugyanis deklaráltan nem alkalmi versek gyűjteménye (a peritextusok közvetve a periodika-jelleget erősítik), elsődleges célja, „hogy az Érdemes Olvasók' mind a' két nemének udvarolhasson”. Ez a két „nem” a 'tréfás' és a 'bölcseledő' olvasó. Ezek nem egészen azonosak a *Tavaszi tanultt'* és 'betűtlen' olvasójával – inkább olyan olvasók ebben a peritextusban, akiket a beszélő azok elvárásai felől lát el

beszédes jelzőkkel. Mindenesetre Csokonai itt is a középutat választja és „mind a kettőt véghez akarja vinni” (mármint hogy mindkét elvárásnak megfeleljen), még akkor is, ha az talán nehezen elképzelhetőnek tűnik. De a 'DMM' „olylan eggyügyű, hogy mindennek óhajtvá tetszeni, pedig én már eleget mondtam néki, hogy az lehetlenség”. A kétféle elvárást összeegyeztetni igyekvő, megszemélyesített *DMM*, illetve a szerzői retorika távolságtartó beszédének összjátéka alapján a 'kérdés' megoldása az olvasóra hárul. Az előbeszédet a beszélő, amelyben kottákat is ígér az Érdeemes Olvasó Urak és Asszonyosságok számára (tehát már érkeztek reflexiók az egyes füzetek után), „tsonkaságnak” tekinti, amit majd pótolni fog.

Periodika vagy folytatásos/szétdarabolt verseskötet a *Diétai Magyar Múza*? Vargha Balázs a lezártág élményét keltő *DMM*-ről beszél,⁸ „verses újság”, „költői folyóirat” mellett érvelve, miközben valójában a peritextusok nem utalnak egyértelműen arra, hogy ('műfaji szempontból') periodikáról volna szó. A *DMM* vágástechnikáját vizsgálva viszont számos, a fenti véleményt cáfolni látszó részlet kerülhet felszínre.⁹ A folytatásos kiadványokra általában jellemző, hogy (reklámcélból, a figyelem folyamatos fenntartásának szándékával) az izgalmas részek közben szakítják meg, vágják, metszik el a szöveget. A *DMM* nagyobb szövegegységeinek (és csak ezeknek) szétdarabolására ez az eljárás nem jellemző, a szövegek vagy egy természetes (ének)egységnél szakadnak meg, vagy például az *Angélikában* egy-egy párbeszéd után. Teremtődik-e feszültség ezek után vagy sem, arra nehéz tényszerű választ adni, az mindenesetre érdekes és árulkodó, hogy éppen ezeknél a nem egyértelműen természetes megszgyén megszakadó részeknél található egyedül a lap jobb szélő alján a következő oldal első szavának őrszava. Ez pedig a korabeli kézírásos és kiadásos gyakorlatra jellemző, nem a folyóiratközlésekre, ahol elegendő volna (mint ahogyan ez is megvan a *DMM*-ban: *Folytatása az Angélika Serenátának*) a visszautalás is. Amennyiben a vágás stratégiai (orientáló, hatáskeltő),

⁸ ISER, 1994. 261. s.

⁹ CSOKONAI, 1974. 3–7.

egyértelmű a periodicitás szándéka, ahol viszont a vágás technikai-gyakorlati szükségszerűség a részek különösebb kapcsolata nélkül, ott nemigen beszélhetünk koncepcionális periodicitásról. Mindennek leginkább az olvasás felől van jelentősége, hiszen egészen mások és változóak az olvasói elvárások egy folytatásokban közölt szöveg és egy egészében, egyszerre végigolvasható szöveg esetében. A *DMM* egyes csomóira tehát nem jellemző a lezártság a befejezettség értelmében, a megfelelő vágástechnika pedig nem a periodicitás elveit veszi figyelembe. Inkább tűnik úgy, hogy Csokonai egy meglévő szöveganyagot próbált meg a lehető legésszerűbben, a technikai feltételeket figyelembe véve felszeletelni. Akár folytatásos, akár szétdarabolt verseskötetről is legyen azonban szó, Csokonainak mindenképpen egyben kellett tartania azt a kettős elvárást, amely egy (látszólag) periodika és egy (implicit) könyv olvasásakor jelentkezik. A szerkesztés és egybeszerkesztés kérdése ezért az olvasás és olvasás közti különbség belátását is feltételezi. Milyen olvasóra számított tehát a *DMM*, és hogyan olvasandó? Eldöntheti-e az olvasás a periodika-, folytatásos verseskönyv-, szétdarabolt verseskönyv-kérdést? Van-e jelentősége annak, ha Csokonai mindkét/három elvárásnak meg kíván felelni, és ezzel egy új és sajátos szövegközlési formát/eljárást alakít ki? A folyóirat olvasóiról nem tudunk semmit; a későbbi kárpótlási ajánlat arra enged következtetni, hogy valójában nem, vagy nem az összes szám jelent meg az országgyűlés tartama alatt. Ugyan Csokonai prekoncepciójában az egységes kiadás végső terve szerepelt (ezt bizonyítja számos, a könyv egységét erősítő tényező a *DMM*-n), és ha nem is gondolta komolyan a periodikát, akkor is úgy kellett tennie, mintha a *DMM* valóban az lenne.

2. A peritextus újrafunkcionalizálódása a *Dorottya* előtt

„Közönséges dolog az Authoroknál Elöl-járó beszédet írni: de még közönségesebb az Olvasóknál, azt soha el nem olvasni.” Ezzel az önmegsemmisítő mondattal kezdődik az az *Elöl járó beszéd*, amely a *Dorottya Előbeszédje előtt* olvasható.¹⁰ A szerzői-szerkesztői retorika meglehetősen destruktívnak tűnik, még hozzá kétszeresen is. Előbb a (kifáradt) hagyomány, aztán az olvasás felől teszi reménytelenül megalázóvá és értelmetlenné azt, amit éppen tesz, tenni készül. Ez a mondat azonban akár megnyerő is lehet. A beavatatlan olvasó előtt csak ritkán bemutatott (szerzői) önkasztráció, bizarr gyönyörűsége miatt, könnyen nyájas engedékenységhöz vezet. Hiszünk neki és már eszünkbe sem jut, hogy egy ilyen mondatot képtelenség szemfényvesztés nélkül folytatni. Ha az *Előbeszéd Elöl járó beszédje* célt ér, vagyis ha az olvasó minden előzetes várakozás ellenére (talán a megfelelően retorizált expozíció miatt) mégis tovább olvassa ezt az előbeszédet, akkor talán bekövetkezik az a fordulat, amire itt és most, 1803 januárjában nagy-nagy szüksége van a *Dorottyának*. A tét ugyanis óriási: ha az előbeszéd szavai nem semmisítődnek meg az unalom és az olvasatlanság kettős szorításában, akkor az olvasó „Munkámat abból a szempontból fogja nézni – írja Csokonai – , a’ miből én óhajtom”. És ez a munka ’azt akarja’, hogy az olvasó ne higgyen majd neki, ne higgye el, hogy a *Dorottya* igazat/valósat mond ott, ahol egyébként nem az igazat mondja.

A *Dorottya* elé írt (szótt) előbeszéd a *partitio-captatio* hagyományát elevenítik fel, visszaállítva eredeti arányaikat, mindezt leleményesen oldva meg. Az olvasói kritikára reflektáló első mondat szerint ha az előbeszéd a beszédhez való tartozását olyannyira elvesztette, hogy már el sem olvassák, akkor elgondolkodtató az a hatalmas úr, ami a retorika hatékonysága és az eredeti arisztotelészi elvárás közé hasadt. Mi szükség akkor az előbeszédre, ha már nyilvánvalóan módosult eredeti funkciója

¹⁰ CSOKONAI, 1974.

és több olyan koloncot is magán visel, amelyek a könyvvel függnek össze? A válasz a valóság-fikció differencia itteni de-markációjáról szól: az olvasónak szüksége van arra, hogy meg tudja különböztetni egymástól a valósat és a fiktívet, ezért az előbeszédnek a szövegen inneni és túli világok különbségének deklarálásáról kell szólnia úgy, hogy megfeleljen mindhárom (*ré-sze a beszédnek, utat nyit, amit ragyogóan tudunk*) arisztotelészi elvárásnak. Vagyis álljon a beszéd (munka/mű) elején, nyisson utat, és azt perspektivikusan tegye. A *Dorottya* előbeszéde(i) ebben az értelemben nem funkcionálják újra az előbeszédet, hanem az eredeti retorikus alapokhoz való elvi (funkciók) és gyakorlati (a megvalósítás módja, úgymint az előszók játéka és az alkotási folyamat kulisszatitkaiba való beavatás mint csábítás) térnek vissza. Mindeközben ez az eljárás a befogadói aktivitásra számít, feladatát az aktivitás megteremtésében határozva meg. Az előbeszéd csak akkor lehet sikeres, ha vége szakad az olvasó számára irritáló és ellenőrizhetetlen szerzői identifikációnak, amely az egykor ragyogó tudást *önkívületté* változtatta. Az írók ugyanis mindenáron el akartak hitetni magukról valamit, mindez pedig oda vezetett (a *Dorottya* peritextuális elbeszélése szerint), hogy az olvasót se meggyőzni, se rávenni nem lehet már arra, hogy a maga és a szerző érdekében egyaránt elolvassa az előbeszédet. A *Dorottya* ezért (a szerzői identifikációs retorikának a szerző 'személyes' elemeit mellőzve) az olvasó elcsábítását a szöveg titkát borító fátyol fellebbentésével kívánja elérni.

Az előbeszéd újragondolására azért van szükség, mivel funkciója és retorikai hatékonysága a 18/19. század fordulóján (ismételten/nyilvánvalóan) krízisbe került és kiüresedett. A tradicionális kényszer miatt szinte minden szerző ír előbeszédet művei elé, de egyre többen hozzák szóba (hol ironikusan, hol kritikával, hol pedig beletörődve) szerepét és funkcióját magukon az előbeszédeken belül. Mintegy 'maguknak' írva, hiszen, ha hihetünk a *Dorottya* előbeszédeinek, a korabeli olvasók többsége (ekkor) már megunta az exhibicionista előbeszégeket, már is a fikciós szöveggel kezdve az olvasást, fenntartva ezzel annak veszélyét, hogy reménytelenül összekeverjék a reálisat a fiktívvel. A *Dorottya* (minta)szerkesztői retorikája mégis a kritikus peritextuális *területet* igyekszik felhasználni ahhoz, hogy a

fikcionalitást a *Dorottyában* a (poétikai stúdiumokat nemigen folytató 'átlag' vagy 'közönséges') olvasó számára érzékelhetővé tegye, mivel éppen a peritextus könyvhöz kötöttsége adja az egyetlen lehetőséget erre. Ha izgalmas az előbeszéd, az olvasó elolvassa azt, és már nem keresi Kaposváron Dorottyát és társnőit, mivel az előbeszéd már sikeresen felvilágosította őket ennek hasztalanságáról.

A fikció-valóság-immagináció szempontjából értett helyes megértés, vagyis a *Dorottya* várható fogadtatása miatt Csokonai különös gondot fordít az előbeszéd megírására.¹¹ Véltetően a református retorika Épület-metaforikáját és argumentációs sorát véve alapul építi fel maga is *Előházát* és *Kültornácát* Dorottya *Táncsterme* (Szálája) elé.¹² Az előadandó igazságra előkészítő Exordium célja a hallgató figyelmének felhívása. Csokonai az 'értelemre' és az 'érzelemre' egyaránt hatni kívánó előbeszédében a figyelem felkeltésével, ez által kívánja mintegy kézen fogni az olvasót, és bevezetni a fikciós szövegbe. Az előbeszéd olyan magyarázó textussá válik így a *Dorottyában*, amely a valóság és a fikció közötti határ átlépésében, kitapasztalásában nyújt segítséget az olvasónak (aki, eszerint, egyébként nem érzékeli a kettő közötti különbséget). A fikció fogékony olvasási propeudeutika mellé tapad szorosan a *Dorottya* műfaji kérdése is, hiszen a szatíra értésének szempontjából sem mindegy, hogy az olvasó (a műfaj lényegéből adódó nagyfokú realitásigény ellenére) képes lesz-e elválasztani egymástól a valóságosat és a kitaláltat, képes lesz-e megérteni, érzékelni a hasonlóság szükségességét és az eredendő különbség evidenciáját. Az olvasónak ugyan jogában áll *a kert alatt elkerülve az ablakon is beszólnia*, – ahogyan az előbeszéd fogalmaz – *de mindenkinek közös érdeke az előházon való bemenetel*, mert így senki sem kerülhet ve-

¹¹ Vö. a cenzori jelentéssel és a kritikai kiadás vonatkozó jegyzeteivel, CSOKONAI, 1975. 730–732.

¹² „A' Kezdbeszéd (Exordium) olly része a' Prédikázióznak, mellyben a' Hallgatók az előadandó Igazságra készítettnek – A' Kezdbeszédnek ezek a' tzéljai. 1) A' Hallgató a' Kezdbeszéd által tétessen figyelmetessé az előadandó Igazságra.” Tóth Ferenc, *Homiletika*, 1802. idézi BORBÉLY, 1995., 68–70.; ui. Tóth a prédikáció formáját „Épülethez” hasonlítja.

szélybe. A kölcsönös félreértés veszélye ellen biztosítékot nyújtó olvasható előbeszéd egyaránt érdeke a szerzőnek (de leginkább a szerzői nevet használó *empirikus szerzőnek*) és az olvasónak (hogy értse a tréfát, és ne vegye magára/másra). A direkt módon ajánlott dialogicitás (mint azt a *Lilla* esetében láthatjuk majd), az olvasási ajánlás felől is fontossá válik. A Csokonai-féle előbeszéd elképzelése szerint a *Dorottya* fiktív tánctermébe már *mindenki Olvasóként* lép be, az Előház (vagyis az előbeszéd, a tágabb értelemben vett peritextus) a kint és a bent határsávja, olyan öltözőhely, ahol az olvasók letehetik polgári jelmezeiket, a kritikusi pálcát, a filozófusi köpönyeget és a teológussüveget, hogy felöltse az Olvasó jelmezét. Az *olvasói jelmez* felvétele (a fikciós szövegtérbe való átlépés) a fikciós szöveg szabta játékszabályok elfogadását jelenti. Senkit nem érhet így kellemetlen meglepetés, és senki nem kerül majd 'veszélybe' azzal, hogy 'tévesen', azaz referenciálisan olvas és értelmez. Az Előház ugyanakkor a mű szereplőinek is „öltöző helye”, hiszen látjuk a műhelyt, a modelleket, azaz a képzelet mögött álló realitásmozzanatokot. A 'mézesmadzagul' szánt kulisszatitkoknak persze semmi közvetlen kapcsolata nincs a fikciós szöveggel, de a fikció és a realitás együtt láttatása képes csak érzékelteni a kettő közötti különbséget. Erre a peritextus tűnik a legalkalmasabb, mi több, az egyedüli helynek, ahol erről bármi szó eshet. Az Előház után vár a Táncterem, a fikciós szöveg, amelyben vélhetően már senki sem fog indokolatlan elvárásokkal az álarcok mögé kíváncsiskodni.

Az *Előbeszéd* majd felét kitevő, a valóság és a fikció megkülönböztetését célzó argumentáció azonban nem tűnhet túl meggyőzőnek a beszélő számára, mivel a beszéd még a 'comical eposz' definíciója során is visszautal a kérdésre. A megtévesztethető, a világ és a fikció különbsége iránt érzéketlen olvasó (legyen ennek előképe akár a cenzor) meggyőzésekor az imaginárius, a fiktív és a valóságos közötti különbség illusztrálása és az ehhez fűződő logikai érvelés egy meglepő kijelentésbe torkollik, amivel le is zárul az *Előbeszéd*. A meggyőzés egyetlen esélye eszerint (nem az érvelés logikai kohéziójában, hanem) a *kéltelkedés* magvának elültetésében rejlik. Mert ha valaki azt ál-

lítja, hogy hazudik ott, ahol egyébként igaznak tartható dolgokat mond, az mindenképpen figyelemre méltó: „A’ ki tehát azt hiszi, hogy az én Poémámban leírott Személyek, lehetetlen, hogy valóságos élő Személyek ne vólnának, ’s hogy a’ tölem előadott történeteknek nem másoknak, hanem igazság után írottaknak kell lenniük; Az, minden becsülettel (engedelmet kérek a’ technikus terminusról) – *elámúlt*; és én minden bizannyal, legalább Ő rá nézve – poéta vagyok.”¹³ A poézis fő célja itt ugyanis az ámulás (Täuschung), pontosabban az eleven és természeti előadással az olvasó általvarázsolása a maga reális szituációjából valamely új világba: ez az új világ csak *látszólag* olyan, mint a reális: egyébként teljesen fiktív. Az olvasónak azonban tudomást kell szereznie arról, hogy őt most általvarázsolják, az előjáró beszéd erre készít fel: az olvasó ámuljon el, de legyen tudatában mindennek, azaz váljék reflektálttá a befogadás. A *Dorottya* mintaolvasója így a saját olvasásának előfeltételeire is reflektáló olvasó, aki éppen ebben a reflektáltságban ismerhet majd magára, mint (helyes/igaz) olvasóra. Az ’általvarázsolás’ akkor a legsikeresebb, amikor az olvasó képtelen saját szituációját meghatározni: amikor reálisnak véli a fiktívet, és viszont, azaz érzékeli végre eredendő bizonytalanságát és a költői színlelés játékanak lényegét. Az előbeszéd ezért a viszonyítás helyévé válhat, valódi határponttá, ahonnét el lehet (kell) indulni, és ahová vissza lehet (kell) térni. Persze ez a fajta elvárás, illetve a peritextusokkal űzött játék mintha ellentmondani látszana egymásnak. A poézis lényege és a poéta hivatása ebben a szemfényvesztésben áll; a megtévesztett olvasó *kétérdésében* válik valódi poétává a költő. Ha ez nem történik meg, akkor értelmét veszti a poézis. Az olvasó vagy ’valóságosnak’ (dokumentumnak), vagy tisztán képzeletbelinek, ’imagináriusnak’ véli azt, amit olvas. A szerző feladata a kétérdés magvának elültetése a hiszékeny olvasóban: lássa meg magát, ’elámítottként’ a két világ határán, ugyanis csak ekkor és csak innét lesz képes értékelni mindkettőt, fikcióként olvasni a fikciót. A poézis fő célja itt már nem az ész és az erkölcs nemesítése, hanem az

¹³ CSOKONAI, 1974. XI.

ámulás (Täuschung). Ez a feladat, Csokonai szerint, az előbeszédekre hárul: ott kell az olvasót az ámulásra előkészíteni.¹⁴

3. A „Poétai Román” (*Ahogy’ Csokonai a Himfyt olvassa*¹⁵)

A *Lilla* peritextusai két műfaji kódot is tartalmaznak: az egyik a címlap rématikus címében található ’érzékeny dalok’, a másik az *Előbeszéd a Lilla eleiben* szóba hozott és részletesen tárgyalta ’poétai román’. A ’dalok’ (*III. Könyvben*) a lírai versgyűjtemény szelektív olvasására tesz ajánlatot, az ’érzékeny’ megszorítás pedig (a *Lilla* ’főcímmel’ együtt) tematikusan pontosítja a gyűjtemény jellegét az olvasó számára. Ezzel szemben a ’román’ a regények lineáris olvasási stratégiájára való utalásként érthető: történetet, cselekményt és az ehhez választható olvasásmódot jelez. A kettős műfaji kódolás látszólag ellentmond egymásnak, mivel a lineáris és a szelektív olvasás egy versgyűjtemény esetében nehezen tűnik összeegyeztethetőnek. A román előtt álló ’poétai’ jelző funkciója ugyanakkor talán közös nevezőül szolgálhat, már amennyiben a ’poétai román’ megnevezést a gyűjtemény olyan ’műfaji’ kódjaként, vagy inkább olvasási ajánlásaként értjük, amely a ’dalok’ és a ’román’ kódok között teremt kapcsolatot. Ebben az esetben ugyanis a ’poétai román’ olyan versgyűjteményt jelöl, amely attól poétai, hogy önállóan (szelektíven) is olvasható verseket tartalmaz (versgyűjtemény), és attól román, hogy ezzel együtt lehetővé teszi a versek lineáris olvasásával a szövegvilág regényesített, cselekményesített olvasását is.

¹⁴ SZAJBÉLY, 2001. 56–62.

¹⁵ BORBÉLY, 1996. 344–352. Az első kiadásból ez az előbeszéd kimarad. Hatása mégis bizonyítható vö. → *Piknik: Ziza, Liza és Tuba. A Lillára vonatkozó magán epitextusokat lásd: CSOKONAI, 1999. 954.*

A *Lilla* mintaszerkesztői stratégiája valójában a peritextuális retorikára bízva a regény és a versgyűjtemény összekapcsolásának, kétéltűvé alakításának problémáját.¹⁶ Az olvasási ajánlás így szólhatna: *olvasd verseskötetként* az érzékeny dalokat, és *olvasd regénnyé* (eggyé és egymással összefüggővé) az eredetileg heterogén (formai, tematikai értelemben vett) szövegeket. Mindehhez a szerkesztői narratíva csak tematikus csoportosítással, bizonyos szövegek cselekményesítő funkcióbba (nyitó és záró szövegek) helyezésével, és persze a peritextuális olvasási ajánlás látszólagos paradoxonával járul hozzá.

Míg a dalok és a román hagyományos, normatív (kanonikus) módon előírt, végső soron allegorikusan érthető olvasatot biztosít a kötetnek, addig a poétai román ezeket az olvasásmódokat a romantikus olvasás lehetőségének megteremtésével kapcsolja egybe, mivel az olvasói aktivitás megnövelésével utat nyit a képzelet, a fantázia előtt, szabadsággal ruházva fel olvasóját. Az amphibium ebben az előbeszédben többértelmű metaforája Csokonai poézisének (← A *'helyes rend'* diszkurzusai). Kétéltű az ízlést, a verselést és a *Lilla* olvasási stratégiáit illetően is (nem beszélve az előbeszéd ironikus/kétértelmű beszédmódjából következő kettősségről). A kétéltű ebben az értelemben olyan poláris lény, amely az egymást kizáró ellentéteket (verseskötet-olvasás – regényolvasás) természetes módon egyesíti magában. Nem arról van csupán szó, hogy mindkét közegében otthonosan mozog, vízben kopoltyúsként, a szárazon tüdős lényként, hanem arról, hogy se ide, se oda nem tartozva 'valódi identitását' elsősorban nem az adott elemek (normák, kánonok) adják. A kétéltű mindig az, ahol éppen van, miközben mégis valami más. Ha a klasszika normatív poétikájának ellen-metaforájaként képzeljük el ezt a 'kétéltűt', akkor az amphibium egyszerre szükségszerű és kivételes alakzat. Valójában inkább paradoxon. Mindeközben a *Lilla* kétéltűsége, vagyis verseskötetté és regénnyé olvasása csak akkor működik, ha az olvasás részévé válik a peritextuális ajánlás is, akkor, ha a *Lilla* mintaolvasója maga is kétéltű, amphibium olvasó lesz. Olyan olvasó, aki

¹⁶ A *Lilláról* részletes elemzés: DEBRECZENI, 1996., ZENTAI, 1988.

képes előfeltevéseit és olvasásmódjait a peritextusokban előírt módokon használni.

Az *Előbeszédében* szóba hozott *poétai román* a korabeli (és a későbbi) esztétikák számára tehát nem véletlenül ismeretlen (kanonizálatlan) 'fogalom'. „Nem is voltak ezek az én verseim soha olyan céllal íródva – mondja a beszélő –, hogy belőlük egy, és egymással összefüggő kis poétai román kerüljön: egyszer egyik darab készült, másszor másik, és nem is azzal a renddel, amilyennel e könyvben látni.”¹⁷ Mivel a kontextusban Kisfaludy Sándor *Kesergő Szerelem* című műve is szóba kerül, Csokonai az előbbi sorokkal akár erre is utalhatna. A poétai románt az értelmezők¹⁸ ezért hol a *Lillára*, hol a *Himfyre* vonatkoztatva említették, egyik vagy másik könyvet tekintve poétai románnak, anélkül hogy magát a terminust vagy a terminus és a könyvek (és peritextusaik) kapcsolatát, az olvasás problémáit vizsgálták volna.¹⁹ Arról nem is szólva, hogy az *Előbeszéd* a *Szerelmek* olvasása és fogadtatása felől hozza szóba a *Lillát*.

Csokonai (amint ezt a *Dorottya* bevezetőiben láttuk) a peritextust használja fel a (szerzőt és az olvasót egyaránt érintő) befogadási és értelmezési kérdések tisztázására, és itt adja meg (a *Himfy*hez viszonyítva) *saját* szövegének 'műfaji paramétereit', pontosabban az olvasás lehetséges viszonyulási formáit is.

Az *Előbeszéd* első három bekezdésének ironikus felhangjai közül egy mondat komolyabb figyelmet érdemel: „Nem türhetőbb lett volna é sorsa, [a *Lillának*] ha még ez előtt néhány esztendővel, mikor lételet vette, világ eleibe kerülhetett volna?” Az előbeszéd retorikája azt *sugallja*, hogy a beszélő defenzívában van, 'megkésett' kiadása miatt immár csak a *Himfy*hez *képest* lehet definiálni a *Lillát*. A csalódottság és bosszúság felhangja it az ironikus beszéd teszi kétértelművé: a *Szerelmekkel* szembeni állítólagos oppozíciós kényszerrel és a kritikai attitűdről az előbeszéd alapján nehéz eldönteni, hogy igaz-e vagy sem. Mindenesetre a szituáció arra kényszeríti a beszélőt, hogy a

¹⁷ CSOKONAI, 1996. 53–54.

¹⁸ SZAJBÉLY, 1995.; BORBÉLY, 1995. 98.

¹⁹ DEBRECZENI, 1996.

Himfy olvasása felől 'definiálja' a *Lillát*, mintegy elvárva és feltételezve, hogy olvasója ismeri Kisfaludy elbeszélését, és összeveti majd a kettőt (→ *Ziza, Liza és Tuba*). A *Lilla* 'definíciója' tehát nem mindennapi módon történik meg a peritextusokban: egy másik szöveg (architextus) olvasásának tapasztalata és az azzal való összevetés, illetve a paradox peritextuális információk révén. A nem éppen normatív 'poétai román' tehát hasonlóképpen nem normatív módon 'nyer értelmet'. Mind a 'fogalom', mind annak 'felvezetése' a peritextus egészében 'történik', a könyvön kívül.

Csokonai *Előbeszéde* szerint a *Lilla* és a *Himfy* között a *történet-beszélés* és az (eltérő kimenetelű szerelmi) *történet* hasonlósága mellett két alapvető különbség van: az egyik a (szerzői) szerkesztői (pre)koncepcionalitás, a másik a beszédmód *nyelvi formája*. A *Kesergő Szerelem* és a *Lilla* közös pontjaként mutatkozó történet-felfogás Csokonai-féle koncepciójáról *Az epopeáról közönségesen* című munkájának *Mi az epicum carmen?* című fejezetében ezt olvashatjuk: „Beszéllő verzesetnek vagy epicum carmennek mit szoktak nevezni, már egy két szóval említettem. Részemről örömet csak azt nevezném epicumnak, amelyben a poéta valamely – igaz vagy költött – *történetet beszél el* [kiemelés tőlem – O. Cs.] kurtán vagy hosszan, ilyen vagy amolyan formában, akárminémű stílussal.” Csokonai elszólásnak minősíthető megjegyzése („Részemről örömet”) eltér a példájául választott Marmontel-féle *La Poétique Française*-től, epikaértelmezése ugyanis a „*történetet beszélésre*” korlátozná és/vagy tágítaná az epikus líra fogalmát. És ebbe a fogalomba a *Lilla* bőven belefér, hiszen: „Az én Lillámnak – írja Csokonai – kezdete s folyásának nagyobb része örvendetes, a vége pedig orvosolhatatlan szomorú.” Az elbeszélés (legyen az eposz, regény stb.) klasszikus minimál-program vázlatát láthatjuk, amely szerint az elbeszéléshez mindössze a történet és a(z elbeszélő) történetmondás szükséges – maga a műfaj, a forma, a stílus vagy a terjedelem lényegtelen. A poétai román így nyugodtan lehet az epicum carmen deklaráció figurája, a helyes mű kérdésére adott válasz. Mivel az epikus szövegeket nem a hagyományos értelemben vett műfaji karakterek határozzák meg, a műfaji besorolás kényszere és járulékos problémái kikapcsolha-

tóak. Az elbeszélést (epicum) történettel és elbeszélő történetmondással alakító eljárás számára az elbeszélés nyelvi formája ugyanígy lényegtelen (és számunkra most az is közömbös, hogy itt a próza korabeli otthontalanságáról van talán szó).²⁰

Az *Előbeszéd* retorikájában A' Kesergő Szerelem olyan poétai román, amelynek mintaszerzői stratégiája prekoncepcionálisan (a narratív valóság horizontján, előre eltervezve a narrativitás formáját és témáit) alkotja meg elbeszélését, mintaolvasójának elsősorban a narratív olvasás lehetőségét kínálva fel. Ez a szerkesztői narratíva autoriter módon kezeli az elbeszélést alkotó szövegeket, megfosztva azokat az autonómia, azaz a szelektív olvasás lehetőségétől. A prekoncepcionált poétai román az elbeszélést alkotó szövegeket nemcsak *determinálja* („egy s egymással összefüggő”), hanem formai és nyelvi értelemben *homo-genizálja* (Himfy-strófa) is. A szövegek együttállásából adódó többletjelentés egy adott szövegre nézve egyaránt járhat jelentésszűküléssel és jelentésbővüléssel is (*negatív és pozitív determináció*). Csokonai szerint a mintaszerkesztői stratégia az elbeszélő történetmondás („történet-beszélés”) mellett kínálhat olyan olvasási lehetőséget is, amely során az elbeszélést alkotó szövegek nem veszítik el autonómiájukat, miközben a szövegek együttese mégis alkalmas arra, hogy elbeszélésként is olvashassák. Csokonai olvasatában a *Lillát* összeállító *utólagos szerzői-szerkesztői eljárás* koncepciója (A' Kesergő Szerelemmel, illetve a peritextusban ennek tulajdonított eljárással ellentétben) képes arra, hogy megőrizze a versek autonómiáját és kialakítson ugyanezekkel a szövegekkel egy (regényszerű) elbeszélést (epicum carmen), persze aktív olvasói közreműködéssel. Ez a koncepció (a narratív stratégia miatt) a könyvet alkotó szövegek *inkoherenciáján* (azaz a különböző időben keletkezett, illetve a más-más személyekhez írt versek szövegből kiutaló jegyein) változtat csupán (koherenssé téve azokat), míg az elbeszélést alkotó szövegek eredeti, nyelvi-poétikai formáját (*heterogenitás*) meghagyja. A Csokonai-előbeszéd elvárása, miszerint a poétai románt alkotó szövegek ne csak autonómak legyenek, hanem őrizzék meg a verseskönyvekből (dalosköny-

²⁰ Vö. DEBRECENI, 1996. 50. és SZAJBÉLY, 1995.

vekből) ismert sokszínűségüket, heterogenitásukat is, nem a fent idézett epika-konceptciónak mond ellent, megkötve egy elbeszélő mű nyelvi formáját, nem is kizárólag csak regényként olvassa a *Szerelmeket*, hanem a *verseskönyvek-daloskönyvek* elvárásait lépteti érvénybe a narratív tulajdonságok mellett. A poétai románnak ezt a koncepcióját véve alapul Kisfaludy A' *Kesergő Szerelem* című dalciklusa azért nem tetszik Csokonainak, mert az egynemű versformák nyelvén elbeszélte történetben (román) a versek olvashatatlanok lesznek, a homogén dalok unalmas és fárasztó (akárcsak Petrarca *Canzonierje*) verseskönyvet eredményeznek, ellentétben a *Lillával*, ahol ez a két elvárás a peritextusok olvasási ajánlásainak köszönhetően esik egybe. A Csokonai-féle poétai román nem egy versekben írt regényt (*Kesergő Szerelem*) körvonalaz így, hanem olyan gyűjteményt, amely egyszerre változatos versformájú dalos/verseskönyv és nagy ívű (érzelmes, szerelmi) elbeszélés (román).

A *Dorottya* elé írt előbeszédben Csokonai a befogadás szempontjából fontosnak tartotta a műfaji definíció kérdését, ezért is foglalkozott az *Előbeszéd* második fele hosszasan a komikai eposz definíciójával. A *Lillában* Csokonai mintegy saját korábbi álláspontját destruálja azzal, hogy direkt módon nem teszi egyértelművé szövegének műfaji paramétereit. Pontosabban a műfaji-olvasási szerződés peritextuális lehetőségeit érvényesíti azzal, hogy többféle ajánlatot is tesz, nem előírva valamit, hanem éppen ellenkezőleg, az olvasóra hárítva át a műfaji értelemben vett jelentésképzés (NB. műfajban részesítés) feladatát. Akár Csokonai poétikai értelemben vett jólneveltségének és fegyelmezettségének hallgatólagos feladásáról szóló történeteként is olvasható a *Dorottya* és a *Lilla* elé írt két előszó.

„*En Amphibium vagyok*” – írja magáról Csokonai, miközben a román és a daloskönyv közti ellentét (differencia és fúzió) áthidalására adott terminus is *'kételtű'*. Az *Előbeszéd* alapján mindennél fontosabbnak tűnik az, hogy a versek „a magok nemekben jól zengenek”, minden más „egyéb aránt az olvasótól [kiemelés tőlem – O. Cs.] függ, hogy érezze, vagy benneket találjon”. Az *Előbeszéd* nem szabadkozik a szövegek megítélését illetően, hiszen azok a maguk nemében „*jól zengenek*”, és

ami legalább ilyen fontos, mintaolvasóját nem szövegei *bírájaként*, hanem olyan befogadóként gondolja, aki 'terhelhető', akinek az olvasásától (értelmezés, megértés) függ a szövegek tulajdonképpeni jelentésadása.²¹ A befogadástól függővé tett jelentésadás a *Lilla* esetében tehát eddig soha nem tapasztalt mértékben terjed ki a gyűjtemény 'műfaji' paramétereire is.

A (minta)szerkesztői stratégia része az is, hogy a *Lilla* csak látszólag beszéli el a szerelmi történetet. A peritextuális 'definíció', illetve a nyitófunkcióban álló versek teremtette narratív szituáció (belevetítő történetmondás) akár egyfajta beszédaktusként is érthető. A *Lilla* ezzel tovább lazítja epikadefiníciójának határait, megelégedve a jelzésszerű, az olvasói fantázia belelevetítő-elváró aktusára építő laza történetmondással.²² Az *Előbeszédben* szóba kerül a tervbe vett kéziratok dalok későbbi integrálása a *Lillába*, azaz Csokonai a poétai románt egy bővíthető, folyton át- és újraírható, flexibilis határokkal rendelkező textúrának/szöveggyűjteménynek tekintette. A beleírás aktusa lezáratlanságot, az élet folyamatos textualizálásának, illetve a textus állandó rögzíttlenségének lehetőségét jelenti. Úgy tűnik, hogy a beleírások és bővítések (az alaptörténet regényszerű 'elburjánzása') nem feszítették volna szét a már meglévő keretet, mivel az olvasás módja és a megfelelően értelmezett „műfaji paktum” biztosítja a szerkezet végtelen rugalmasságát.

Csokonai poétai románja tehát a versgyűjteményt és a regényt az *olvasás* felől teszi egyszerre lehetővé, kitágítva/kihasználva a bokrétakötés lehetőségeit, miközben 'maga' nem válik kanonikus műfajjá. Az eszményi poétai román (azaz a *Lilla*) végül is *definiálatlanul* van jelen a korabeli poétikák számára. Ha úgy tetszik, ennek a 'kétéltűnek' nincs a szó hagyományos értelmében vett, rögzített, normatív 'képlete'. A valamihez képest való definitív, és az olvasói aktivitásra (a szerződés szerkesztői elvárásának megfelelő megköttetésére) alapozó eljárás, mivel

²¹ A következő fejezet szempontjából sem érdektelen megemlíteni azt, hogy az „együtt alkotó olvasó” iránti szükség az érzékenység korának lélektani teóriái között is fölbukkan. Vö. JAUSS, 1997¹ 22–23.

²² Vö. DEBRECZENI, i. m. 37. A fiktív történet keretében megszólaló elmélkedésről: BÍRÓ, 1994. 200. skk.

nem ragadja meg éles, jól körülírható módon önmagát, kikerüli a műfaji értelemben vett kanonizálhatóság (a terminus technikus befogadást korlátozó) veszélyeit. A poétai románnak nincsenek rögzített szabályai, sem meghatározott formája. A nagyobb szövegegységek kezelésének (szerkesztésének) tapasztalata, miszerint az így kialakuló szöveg akár több műfajban is részesülhet egyszerre, kizárja az egyoldalú, szabályokat és normákat érvényesítő megkötést, a differenciáló olvasásmódokkal, az olvasó képzeletének, aktivitásának felszabadításával valójában a romantikát 'előlegezve'. A *Lilla* olyan daloskönyv és olyan román egyszerre, amelyben a formai változatosság megőrzése és a történet-beszélés együtt nyeri meg a történeteket és a lírát is kedvelő szélesebb olvasóközönséget. A duplex olvasati módok lehetőségeivel nem egyszerűen alternatívát kínál a regénnyel (levél- és naplóregények, illetve bizonyos értelemben ide tartozó episztolakötetek stb.) vagy a hagyományos, kanonikus gyűjteményes figurák (← Az 'egyéltűek képletei') eljárásaival szemben, hanem kibújva a műfaji rendszerből, egyedül a befogadás felől teszi értelmezhető eseménnyé önmagát.

A poétai román megnevezéssel valójában nem egy konkrét szöveg(együttes)t vagy műfajt jelölhetünk, hanem a (*minta*)szerzői-szerkesztői retorika peritextuális olvasási ajánlását, amely (a klasszika virágai közt szinte egyedülálló módon) a befogadói tevékenység aktivizálása révén kínál szelektív és (nem egyszerűen integratív, mondjuk *ciklusokat* olvastató) narratív viszonyulási formákat olvasója számára. A *Lilla* a költészeti formák és a versgyűjtemény olvasása, illetve a peritextusok újrafunkcionalizálása révén képes integrálni a regényt a *Poétai Munkák*-ba. Erre, úgy tűnik, szüksége van, ha meg kíván felelni a korabeli (nem tudós) olvasói elvárásoknak. Csokonai tehát igyekszik, de nem írja meg a próza-forma *Lilla*-regényt, mert (a maga módján) már 'megoldotta' a regény problémáját.

Piknik: Ziza, Liza és Tuba (*Lilla- és Himfy-parafrázisok*²³)

Ha a „poétai román” terminus nem is válik kanonikussá, legalábbis ilyen direkt peritextuális műfaji olvasási ajánlással nem igen találkozhatunk az egykorú gyűjteményekben (egyedül Édes Gergely említi *Hevesdi* című tervezett írása kapcsán), bizonyos gyűjtemények mégis 'meghonosítják' a „poétai románt”. Ezek a gyűjtemények a címadás, a szerelmi tematika, a narratív jelleg vagy akár a pseudonímia tekintetében egyaránt architextusaikra²⁴ (*Lilla, Himfy Szerelmei*) hasonlítanak. Ennél is fontosabb azonban az, hogy ezek a gyűjtemények valójában mégsem írják újra architextusait, hanem csupán a szerelmi fabula megismétlésére törekcszenek – a *Himfynél* vagy a *Lillánál* látott 'poétai román' módján.²⁵ Anélkül azonban, hogy az olvasás, vagy a műfaj kérdését egyáltalán felvetnék. Ebből a szempontból 'beérik' azzal, hogy a felidézett architextusokhoz utalják az olvasót, mintegy ebben az intertextuális szituációban olvastatva szövegeiket és gyűjteményeik egészét.

Ziza

Terhes Sámuel²⁶ gyűjteménye, a *ZIZA, vagy Az én tüzem // Ötven eredeti / Magyar dalokban. // A' Szerző Az Ifjú Érzéki (Pa-*

²³ Debreczeni Attila hívta fel a figyelmet arra, hogy a *Lillához* hasonló poétai román a debreceni kollégium egykori diákjainak körében 'íródott újra' igazán. Terhes Sámuel *Zizája*, vagy a Ferdős Dávid által összeállított Kovács József-kötet *Liza-története*, Ungvárnémeti kéziratok kötete, vagy Sebestyén Gábor *Tubája* sorolhatóak ide.

²⁴ GENETTE, 1996².

²⁵ Az írhatóságról, újraírhatóságról: BARTHES, 1997² 13–15.

²⁶ 1844-ben Kassán megjelenő *Szurony Epigrammai költemények Három Könyvekben* című könyvének előszava a *Dorottya* retorikáját és fordulatait idézi – szinte szó szerint.

tak), 1811. tematikus címe egy szerelmi témájú gyűjtemény vá-
rakozását kelti. A *Lilla* peritextuális műfaji ajánlásához („érzé-
keny dalok”) hasonlóan itt is a rématikus cím jelzi a versfor-
mát („dalok”), a terjedelmi jelzést („III. Könyvben”, illetve „öt-
ven darab”), továbbá arra is itt történik utalás, hogy a
gyűjtemény nem fordítás („eredeti magyar nyelvű”). A szerzői
név pszeudonomizálása tudatosan és következetesen alkalmazott
identifikációs retorika, akárcsak a *Himfy* esetében. A szerző, az
előbeszéd aláírója, a szövegekben és azok együttese által meg-
határozható E/1 személyű elbeszélő és hős az Ifjú Érzéki, aki-
nek ’beszélő neve’ csak erősíti a cím által már felkeltett vára-
kozást.

Érzéki az *Édes Olvasóm!* kezdetű előbeszéddel erősíti meg a
címek keltette várankozást, nyilvánvalóan fiktív és némiképp iro-
nikus, önreflexív szituációt teremtve, amely a Ziza ’keletkezés-
és a fogadtatástörténetébe’ ad bepillantást. „Minap, éppen mi-
kor asztalomra könyökölve ott búsultam, hogy engem Ziza nem
akar szeretni [az előbeszéd elbeszélésének ideje a közelmúlt, azaz
a kiadást megelőző időszak; az önreflexív *pictura A’ Kesergő Sze-
relem* belső borítóján látható, szintén búsuló és könyöklő Himfy
képét idézi], hát bétoppannak hozzám nagy lármával egynehány
jó Barátok, ’s mondják, hogy hamar hamar mutassam nekik
Dallaimat; mert ők hallották, mert ők tudják hogy én írtam.
[A szerzői identifikációs retorika kapcsán már vizsgált empiri-
kus olvasókra való hivatkozásra (← *A megszólított olvasó*) is-
merhetünk a betoppanó Barátokban, az előbeszéd fiktív törté-
netébe ágyazva: a költő szövegei („Dallai”) már szűk olvasói
körben ismertek és népszerűek, sőt a szerző neve is ismert szá-
mukra.] Kémtelen voltam egynehanyat megmutatni [lásd: Kis
János elbeszélését, amint „felfedezi” Berzsenyit, a költőt (← *Egy
magán/y/mitológus túlsúlya*); mindez a kötelező szerzői szerény-
ség újabb retorikai bravúrja: *kémtelen* volt engedni az (empi-
rikus minta)olvasói nyomásnak], hát ők rákezdik a’ ditsérést;
engem’ érzékenynek, természetesnek, Poétának, mindennek
mondanak [az empirikus mintaolvasó legitimációs-ajánló gesz-
tusa avatja Érzékit poétává, a már olvasottak alapján, méghoz-
zá, „érzékeny és természetes” jelzőkkel ellátott költővé]. No tud-
ni való, a’ dolog bor közt csett, én őket tsak nevettem, s ő

beszédekre hát csak nem hittem el, hogy én oly Derékfi vagyok [a beszélő öniróniája valójában az empirikus olvasói kör 'kompetenciáját' illeti]: mert ők engem' igen szeretvén, a' tsillagot is mind rám ragasztanák ha lehetne, 's azt is csak tűzességből és szeretetből mondták, meglehet, de nem is hiszem el soha, ha csak az egész világ nem mondja [a szélesebb, nagy nyilvánosságra gondolhatunk, a valódi legitimáció tehát a szélesebb olvasóközönséget illeti meg], vagy az egész világ helyett hat vagy hét nemes Izlók, kiknek lelkeket igen esmérem [a tudós mintaolvasóról van szó – vagy a néven nevezés miatt empirikus tudós olvasókról. A vagy-vagy szituáció ismét ironikus, mindenestre a tudós olvasók a kanonizációs lehetőséggel élve legalább olyan fontosak, mint a szélesebb nyilvánosság, az előbbivel szemben ezek kevesen vannak, de meghatározóak, a mintaolvasó arctalanságával szemben a tudós mintaolvasó nevesíthető]: Ott van köztök Kazinczy, ott van Rozgonyi a' Magyar Rabner, a' kit hallgattam én, Patakon tanulván, be felségesen beszélt a' Szépről, 's annak természetéről; de nem tudtam mind megtanulni" (sic!). Az utolsó bekezdés ismét ironikus: „Te Olvasó! ezen kisdéd Munkámról, mellyben mást senkit egy lelket se követtem [erre vagy nem jön rá az olvasó, vagy ha igen: tudja, hogy a szerző csak játszik tudatlanságával és eredetiségével, és hogy ez még egyértelműbb legyen, ott a frappáns zárlat], ítélj, amint tetszik, csak azt ne mond, hogy én a' Magyar nyelvet, a' magyar katonát, a' Magyar Bort és a' Magyar szépet nem szeretem, egyébért meg nem haragszom. Légy egésségben. ÉRZÉKI.”

Maga a gyűjtemény a *Lillához* képest rövidebb és lényegre törőbb, elsősorban a szerelmi történet elbeszélése a cél. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy 'Érzéki történetét olvashatjuk Zizával, versekkel elbeszélve', a szerelem éledésétől (*A' Szerelem első érzés*) annak kiteljesedésén át a viszonzatlanságig (*A' haldokló szerelmes*). Az ötven dalok és a tematikus cím a gyűjtemény olvasásának szelektív és narratív olvasásának lehetőségeit ígéri. Egyébként nincs tartalommutató, viszont a szövegek címmel rendelkeznek, nem úgy, mint Kováts József *Liza*-elbeszélésében. A XXXVII. vers *A' megdicsőült Csokonaihoz*, invokációja az elbeszélés középső harmadában a *Lillát* idézi fel, mint architek-

tust: „Angyallá vált Csokonaim! / Nézz le, halld meg panassza-
im’ / A’ te sorsod maradt rám, / Téged Lilla kínzott, / Én rám
bút, jajt Ziza hozott.” Hasonló módon hozza szóba majd a dal-
költő és ’sorstárs’ Csokonait Kováts József elbeszélő-hőse is a
Csokonai Úrnak, mikor az Anakreóni Daljai ki-jöttek című ver-
sével.

Kováts József Versei

Kováts József VERSEI // melyeket / halála után eredeti / kéz-
írásaiból össze szedett / ’s ki adott // Ferdős Dávid / gyönki
professor (Tr., Pest, 1817) című gyűjtemény a kiadói-szerkesz-
tői narratívák jellemző példája. A szerzői név- és címadás egy-
szerűsége (*Kováts József Versei*) mellett a szerkesztő-kiadó ne-
vére (gyönki professor) és legitim funkciójára (halála után, ere-
deti kézírásokból, össze szedte, kiadta) helyeződik a hangsúly.
Ferdős további kiadói peritextusai (*A’ Tekintetes Uraknak, Elő
Beszéd*) alapján klasszikus kiadói-szerkesztő-szöveggondozói
tevékenységet képzelhetünk el, a szokásos klisékkel: a szöve-
geket nem kell ajánlani, mert már ismertek és elismertek, (a
Tudósok meglegedésére) egyaránt gyarapítják a magyar Li-
teratúrát és persze „Poétai Nyelvünk szavainak Tárházát” is.
A kötet szövegei messze állnak mindennemű „sohonnai erede-
tű idétlen koholmányodalomságok”-tól. A kiadó áldást kér mind-
azokra, akik az ízlés, nyelv és tudomány útjait egyengetik, és
akik közt Kováts „oszlopot érdemel: légyen hát Oszlopa az ő
tulajdon munkája”. A kötet sok tekintetben a *Himfyre* emlékez-
tet. A címmel nem rendelkező versek fölött egységesen a ’Dall’
műfaji megjelölés áll. A versek (a *Himfy* napló-narratívájára
emlékeztetően) dátumozottak, és szabályos kronológiát alkotnak.
A lineáris olvasás számára a gyűjtemény költői önreflexiókkal
tűzdelt szerelmi történetről szól. A ’történet’ hősei az E/1 sze-
mélyben beszélő ’költő’ és szerelme, Liza. A versek (dalok) so-
rozata által elbeszélte történet 1800. március 30. és 1807. ápri-
lis 4. között ’zajlik’.

A gyűjtemény kiadói peritextusai semmit nem árulnak el minderről, miközben a formai és tematikai homogenitás és a kronologikus verselrendezés a narratív (cselekményesítő) olvasás lehetőségét ajánlja. Kérdés, hogyan is értékeljük ezek ismeretében a szerkesztői-kiadói „összve szedést”, amely a peritextusban elhallgatja azt, hogy a *Himfy*hez és a *Lillához* hasonló újraírás történt.²⁷

A 'Liza-történet' első szövege (az egyetlen, amely címmel rendelkezik) a *Vallástétel*: „Mivel homlokomra LIZA / Ro'sakoszorút taszliza / gyenge kis újjaival; / Most hát a' Lant hüss Jázminom / Alatt, néki minden finom / Gondolatokat ki-vall.” És a következő versszak (többet nem idézek): „Búbajos Szépem! Te levél, / A' rám fűzött babérlevél' / Istene, 's a tsókos Szente. / Te levél nagygyá mikor a' / lelkemet tsókod' zápora / Poétának fel-kente.” A nyitó funkcióban álló szöveg ajánlása szerint is szerelmi poézis és szerelmi történet várható tehát a szerző-hőselbeszélőtől („hadd lantoljon ah! / Az én kisded énekem / Azon tárgyról; mellyet ennek / A' kellemetes Istennek / Pillantása sug nekem”), méghozzá csaknem kereken hét évé (1800 márciusától 1807. április elejéig). A tavasztól tavaszig tartó, tematikailag és időrendileg is zárt elbeszélés nem tűnik véletlenszerűnek. A történet időben és eseményekben lineárisan halad előre, az elbeszélő-hős életének csak egy bizonyos szakaszát véve tárgyaúl, akárcsak a *Himfy*ben vagy a *Zizában*. Ebben a történetben, a *Zizával* ellentétben, a szerelmi tematika mellett néhol azonban megjelennek az elbeszélő önreflexív pillanatai is, életének egyéb eseményei (katonaság; Fanni-szerelem; Virág; Kazinczy mint mesterek), amiben a *Himfyre* és *Lillára* egyaránt emlékeztet. Ugyan itt most nincs módunk alaposabb filológiai vizsgálatokra, de érdekes eredményekhez vezetne annak feltárása, hogy a szövegek datálása valóban eredeti-e (és hogy nem Ferdőstől származnak). Ha igen, akkor a *Lillával* és a *Himfyvel* közel egykorú, hasonló elbeszélésről van szó, és ez szerintem mindenképpen figyelemre méltó. Ha nem, akkor a szerkesztői stratégia olvasatában mind a *Himfy*, mind a *Lilla* olyan architextusként

²⁷ Az autorizációs problémáról, illetve Kovács és Csokonai kapcsolatáról: MEZEI, 1974. 148–150., illetve KOVÁCS, 1999. 198–206.

van jelen, amelyek olvasási ajánlásai itt ismét működésbe lépnek. Talán még emlékszünk a könyöklő Himfyre és Érzékire: a *Liza* elbeszélője ezt írja erről a meditatív-álmodozó pozícióról: „(Október 5-én 1800:) Pá'sitra dülék, ez mivel / Bennem szent változást mivel, / Tsak! Tsak! ez a' zöld palást / nyújt nékem vígasztalást.” A boldog (bukolikus) vég sem maradhat el: a *Vallástételben* a *Liza* által poétává lett elbeszélő az *Et. In. Arcadia. Ego.* című záróversben Lizával, azaz múzsájával kerül Árkádiába.

Tuba

Az 1819-ben Budán megjelent *TUBA / Az égő és oktató / Szerelem / két részben // Sebestyén Gábor / által* című gyűjtemény előbeszéde a *Lilla* és a *Himfy* szerzőire hivatkozik. Az architextusok szóbahozása, a *Tuba / Az égető és oktató / Szerelem* cím direkt olvasási ajánlásként érthető. Azaz a *Lilla*hoz és a *Himfy*hez hasonló gyűjteményt olvashat az olvasó. A címlapon szereplő szerzői név viszont tipográfiailag kiemelt, onimikus név. A belső címlap újabb olvasási ajánlást tartalmaz: „Azoknak – egyedül tsak azoknak – kik Az Illyenekben gyönyörködnek Bizodalommal ajánlja a' Szerző.” Az „ilyenek” nyilvánvalóan arra utal, hogy a *Tuba* leendő olvasója (a peritextuális információk és a felidézett architextusok alapján) 'tudja', hogy mit vesz kézbe. Tehát feltehetően nemcsak szerelmi tárgyú (tanító és gyönyörködtető) versgyűjteményt, hanem egyféle 'poétai románt.' A Kedves Olvasót megszólító előbeszéd ezen túlmenően a klasszikus előbeszéd-retorikát követi, a captatio benevolentiae után mindjárt a tárgy részletezésébe fogva: „Ezen kis Munkának kétféle, ugy mint az Égő és az Oktató szerelem lévén a' tárgya, két részre is osztottam ezt.” Sebestyén a *Lilla* előszavából idézve utal a *Himfyre* is, innét olvastatva definiálja saját munkáját (amelyet következetesen Tubám-nak nevezve személyesít meg: „Ő még nagyon gyenge és szemérmes leányka”). Az architextusoktól eszerint a *Tuba* abban különbözik, hogy „ví-

gan és enyelgően” kezdődik, majd az égő szerelem „Oktató Sze-
relemmé válik”. Az előbeszéd szerint ez a dichotómia a gyűjtemény egészére szintén jellemző. Az első rész Ámornak, a második Pallásnak „ihletéséből származik”. Az ajánlás *Himfynek* és *Lillának* szól: hozzájuk méri magát Tuba, mint „szoba leány”. Himfy és Lilla E/3. személyben említve egyszerre szerepelnek egyfajta hősökként és művekként, és ilyen értelemben használja a beszélő a Tuba megnevezést is. Tuba egyszerre gyűjteményének címe és címadó hőse, akihez a versek szólnak. Mindez a Lilla-megnevezésekhez hasonló, ahol is a megnevezés egyszerre jelölte a hőst és magát az elbeszélést, azaz a *Lilla. Érzékeny dalok III. Könyben* című versgyűjteményt. Érdekes az, amit a hatásukról (Phosphorusról és Hesperusról) mond: „a' keményebb Szíveket is fel tsiklandják, az érzékenyebbeket pedig szinte el olvasztják.” A *Tuba* előbeszéde kétféle olvasót különböztet meg: a Tanúlt olvasókat, akik számára csak „tűnemény” („gyantás párázat”) lesz ez a gyűjtemény, nem csillag, és azon olvasókat, akik „együgyűek”, akik ha csak egy pillanatra is, de a Vénusszal (Himfy, Lilla) helyezik egy kategóriába Tubát. A „szemérmetes és gyenge leányka” olvasókhöz való viszonyának elemzése – a költői deklamációk után – némiképpen tudományos formát ölt: a kritikára a leány elpirul és „Owenusnak ezen Epigrammájára” kénytelen (sic!) fakadni: „Olvasóim közzül nem tetszek mindennek, / De minden Olvasók nékem sem tetszenek.” Eszerint a gyűjtemény mintaolvasója nem a Tudós olvasó (a szörszálhasogató vagy komoly lélek) és nem is a „viszketeges lelkű” (alacsonyrendű rágalmazó) olvasó, hanem az „együgyű olvasó”, a szélsőségektől mentes, se túl művelt, se túl műveletlen, elsősorban a „Szép Nem” képviselője. A beszélő műfaji-verstani kérdésekre is reflektál, miszerint a dalok között mért formájúak is vannak (nyolc összesen a 78-ból). Sebestyén egyébként dalokként aposztrofálja szövegeit és „Tubaként”: a *Lajstrom* római számozással és címekkel is ellátva mutatja a szövegeket, a *Zizához* hasonlóan. Az Első Rész tárgya az érzelmi szerelem, amelynek itt is, mint a *Lizánál* vagy a *Zizánál* három alapvető fázisa van: a szerelemre gyűlés, a szerelem kiteljesedése és az elválás. A Második rész szövegei, az előbeszédben ígértnek megfelelően, egy bölcsőbb, moralizálóbb, a

mulandóságról, a háborúról, a mértéktartásról szóló szövegvilágot alkotnak.

A *Tuba* (de a *Liza* és a *Ziza* is) a tematikus és rématikus címadással, az előbeszédben szóba hozott szerelmi tematikával már önmagában is parafráezálja a *Lillát* és a *Himfyt*, ugyanakkor az architextusok említése nem pusztán főhajtás, hanem az olvasót és az olvasást funkcionálisan orientáló esemény, amely kiszámítottan az architextusok olvasóban 'élő' tapasztalatában bízik.

II. „MAGA MAGÁNAK MESE”

(Ahogy' Himfy írja [és olvassa] a *Keserveket*²⁸)

„...az ismétlés annak kategoriális kifejezése,
amit a görögöknél az emlékezés jelentett.”

Søren Kierkegaard: *Az ismétlés*

A mai olvasó számára nehezen érthető A' *Kesergő Szerelem* egykorú népszerűsége. A 'történet' banális, nehezen követhető, a költői képek önismétlő sokasága fárasztó, a verselés (azok a bizonyos Himfy-strófák) egy idő után unalmasak, ritmikusan ismétlődő kiszámíthatóságuk okán is.²⁹ Mindez nagyon is emlékeztet a *Lilla Előbeszédében* olvasható álláspontra (← A „két-éltű” képlete), akár hiszünk az ott megszólaló beszélőnek, akár nem. Jóindulatúan fogalmazva olyan szövegről lehet szó, amelyben az emlékezésnek (mint 'önkínzásnak') és az ismétlésnek (mint az önkínzás folytonos megújításának) egyetlen célja a tehetetlenség élményének ébren tartása a beletörődés és fásultság veszélyével szemben. Himfy nem felejtethi el szerelmét, az emlékek megőrzésének legjobb módja ezért azok folytonos felidézése, 'ébren tartása' és ezáltal való állandó újraélés. A' *Kesergő Szerelem* című elbeszélés írása és olvasása, a hős-elbeszélő számára, ennek az eljárásnak a 'dokumentuma'. Milyen is lehet egy ilyen 'dokumentum'? Hogyan is volna olvasható Kisfaludy Himfyje a *Lilla* peritextusai alapján? Milyen olvasási ajánlások (re)konstruálhatóak A' *Kesergő Szerelem* peritextusaiban?

²⁸ Az ok, amiért A' *Himfy Szerelmei* (és/azaz A' *Kesergő Szerelem*, illetve A' *Boldog Szerelem*) általam használt megnevezései pontatlanoknak tűnhetnek, nem valamiféle szinonima-kényszernek tudható be, nem is a megnevezés (korabeli) hagyománya iránt való tiszteletnek; inkább arról van szó, hogy ez a könyv kihasználja a többértelműségéből fakadó előnyeit, a szerző-elbeszélő-hős és mindezeknek magához a textushoz, annak címéhez fűződő összetett viszonyát, amelyet tehát pillanatnyilag én sem kívánok megbontani.

²⁹ FRIED, 1994.

Milyen (akár a *Lilla* olvasásához hasonló vagy attól eltérő) olvasási stratégiák érvényesíthetők a szövegek egészével szemben? Kérdéseink kapcsán arra nem kaphatunk magyarázatot, hogy a 'nem értő' kortárs olvasók miért olvashatták kritikátlan önfeledtséggel ('problémamentesen') a *Szerelmeket*, de arra talán igen, hogy a mai, 'nem értő' olvasó számára hogyan (milyen olvasással) válhat *elviselhetővé*, egyáltalán a befogadás és az értelmezés felől valahogyan megragadhatóvá, 'megnyithatóvá' ez a szöveg.

1. A' *Kesergő Szerelem* peritextusai

A' *Kesergő Szerelem* első kiadásának belső borítóján egy metszetet láthatunk: a kép előterében heverő férfi 'melankolikusán' mered *maga elé*, fejét kezére hajtva, körülötte vadregényes táj, sziklakkal, lezúduló patakkal, fenyőkkel, bükkössel, felhőkkel és fogyó holddal. A kigombolt ingű, keblét feltáró, hullámzó hajú ifjú előtt egy (láthatóan alig használt, inkább csak kellek) harci sisak. A kép metszője egyébként ugyanaz a Blaschke, aki a 'legtökéletesebbre' sikeredett Berzsenyi-portrét készítette. Azon a metszeten a kért filigram gombokat oroszlanokkal toldotta meg, a *Himfy*-metszeten csak a pipa hiányzik a heverő ifjú kezéből (← *Egy magánfy]mitológus túlsúlya*). A kép és képaláírás („Ifjúság Kellemet / Itt hullattya termetem / Az életnek örömeit / E' nagy sírba temetem.”) együttese a gondolt és rögzített, de rejtve maradó szavak látványos és praktikus példája. Hasonló a 20. századi képregényekhez, ahol kis felhőcskébbe írva válnak olvashatóvá a hős feje felett a gondolt vagy kimondott szavai. A belső beszéd/gondolkodás jelzésére szolgáló képaláírás (ami valójában magából a szövegből vett idézet) a kifelé (a néző/olvasó felé) való csönd és hallgatás, illetve a belső beszéd közötti kapcsolatot teremti meg. A ki nem mondott gondolatok és érzések mégis olvashatóvá válnak a beavatottak előtt: a képen a képaláírás, a szövegben azok reflektáltsága miatt. Ez a metszet nem csupán díszítő illusztráció, hanem valószínűleg

kifejezetten A' *Kesergő Szerelem*hez készített munka, amely a gyűjtemény peritextusában elhelyezve, egyediségénél fogva, azaz a tárgyra (szöveg) való vonatkozása miatt is, direkt olvasási ajánlásként érthető – a szövegegész olvasásának képi analógiájaként. A képaláírás szövege és a látható táj között, amely harmóniát és megnyugvást sugárzó vidéknek tűnik, mély szakadék húzódik. Himfy (mert ki más is lehetne az illető) nem a tájra figyel, hanem befelé, álmai és emlékei közé, amelyek a külső táj mozdulatlanságával szemben erőteljesek és dinamikusak. Himfy szövegében ez az egykor idillikus táj az arcas melankolikus és patológikus vidékévé változik, az ide elvonulónak immár nem megnyugvást, hanem sebeinek állandó felszakadását okozva. A belső, gondolati aktivitás és a táj nyugodt mozdulatlansága, azaz a mozgás és az állandóság közös nevezője az *ismétlődés*. Himfy nem kis mazochizmussal ismételi: nap nap után gondolnia, emlékeznie kell keserű szerelmére. Teszi ezt az elvonulás, a bezárkózás állandó megismétlésével, magával az *írással* (tevékenységgel) mint az emlékezés egyik módjával (és metaforájával), és az általa írott szöveg folytonos *újraolvasásával* – az emlékezet újbóli jelenné tételével. Az arcas korábbi varázslatos költői instrumentuma, a furulya funkcióját a pipa veszi át, a belső, meditatív elfoglaltság jelképeként magát az íróeszközt (is) allegorizálva. Nem csoda hát, ha eltűnnek a korábban békésen legelésző bukolikus birkanyájak a poszt-bukolikus pásztor lábai mellől. Kisfaludy (pásztor)költője a maga képére formálja a természetet, a bukolikus toposzok, reminiscenciák és szótár mind a hős-elbeszélő alá rendelődnek önkifejezésének eszközeként. Csokonai A' *Tsókók* című pásztorregénye ehhez képest a tradicionális műfaji kereten belül ragadja meg az érzékenység témáinak és beszédmódjának leglényegesebb pontjait. A regény egyszerre őrzi meg az egykori bukolikák harmonikus életvilágát és fejezi ki a (modern, 18. század végi) arcas ambivalenssé váló belső érzéseit, mintegy ennek a metaszetnek narratív formájaként (→ A' *Tsókók egy mondatáról*).

Mind a *Lilla*, mind a *Himfy* előbeszédei érintik a szerzői önonazonosítás és a keletkezéstörténet összefüggését. A *Lilla Előbeszédében* a dalok eredeti heterogenitása kapcsán olvashatjuk, hogy „nagyobb részét élő személyeknek készítettem, és akkor

valóságos érzéseim ritkán engedték eszembe jutni, hogy én Poéta vagyok, vagy még jövőendőbe erotikus Író kerekedik belőlem." Ez a retorika a 'poéta' és az 'író' differenciálásával nemcsak az élmény megélése és annak esztétizálása között tesz különbséget, hanem elválasztja egymástól a versszerzőt és a szerzőszerkesztőt: ez utóbbi volna az író, aki tematizálja a szövegeit. A *Szerelmek* második kiadásának előszava is érinti (mindjárt az elején) ezt a kérdést. Az előbeszédet aláíró 'Kisfaludy' szerint minden ember életében egyszer (leginkább amikor szerelmes) maga is poéta. Ekkor minden érzése és gondolata poézis, de ez a fajta poétaság nem azonos az íróval, mivel az író, a poétával ellentétben, nemcsak poétikusan érez és gondolkodik, de rendelkezik egy nyelvvel és a leírás képességével is. Kisfaludy, hivatkozva életének egykori eseményeire ('hadifogság', 'Petrarca', 'viszonzatlan szerelem') ezt írja 'magáról': „én, ott a szomorú magányban, leírtam életem poézissét [...] s bizonyos vagyok arról, hogy az én akkori környüállásimban minden érző s gondolkodó fiatal hazafi írt volna." A mintaszerzői-szerkesztői retorika részeként olvasható megjegyzés olyan kontextusban jelöli meg a *Szerelmek* szerzőjét, amelyben az nemcsak megéli életének poézisét, de rögzíti is azt, miközben mégsem válik poétává. Eszerint a *Szerelmek* tehát nem tekinthető olyan poétai műnek, amelyet egy megformált költői nyelv és írói koncepció hozott volna létre, hanem „könnyen s futólag", bizonyos életszituációnak köszönhetően, magáncélra készült versekről van szó. (Ez ellentmondani látszik a *Lilla Előbeszédében* látott, prekoncepcionált szerzői funkciót feltételező olvasatnak.) Minek tekinthető akkor A' *Himfy Szerelmei*, ha nem poétai műnek és tudatosan szerkesztett szöveggyűjteménynek? Hogyan olvasható az előszó kínálta lehetőségek alapján a *Szerelmek*? Hogyan rögzítheti Kisfaludy-Himfy az élet poézisét úgy, hogy fél lábbal átlép az írásbeliségbe, de közben mégis megőrzi alkalmiságát, közvetlenségét, természetességét?

Indirekt, belső peritextuális ajánlások formájában (ahogyan ezt a *Lilla Előbeszéde* is említi) a *Szerelmek* szerzője és elbeszélője a könyv több pontján is utalást tesz Petrarcára és a *Canzonierére*. Alaposabb vizsgálat nélkül is látszik, hogy Petrarca és Kisfaludy könyvei között leginkább a versforma szere-

pe hasonló: a (Csokonai által kifogásolt) monotonía olyan folyamatosság érzetét kelti, amely egyedül látszik alkalmasnak az érzések minden részletre kiterjedő bemutatására. A teljességre törekvés és a lezárttság tekintetében szintén hasonlítható a *Canzoniere* és *A' Himfy Szerelmei*, ugyanakkor éppen itt fedezhetünk fel egy lényeges különbséget is. A *Canzoniere* az élet teljességét kívánja magában foglalni, ezt jelezi a 366 dal jelképes élet-év-köre, a keretező ars poeticus, összegző, epilogikus versnyitány, illetve a zárlatban a jó halálért könyörgő Mária-himnusz. A gyűjteményt alkotó szövegek valóban a petrarcai *életmű egészét* kívánják reprezentálni, míg a *Szerelmek* esetében a hasonló lezárttság csupán a szerelem és a házasság köreit érinti. Himfy története nem egy egész életet, 'csupán' a kesergő és a boldog szerelem néhány évét foglalja magában.

A' Himfy Szerelmei első két kiadásának egyik peritextusa sem jelöli meg egyértelműen a *Szerelmek* 'műfaját': nincsenek műfaji kódok vagy egyéb, egyértelmű olvasási ajánlások. *A' Kesergő Szerelem Elő-Szó*-jában ezt olvashatjuk: „A' Magyar Nyelvben is valának már több Éneklőji a' Szerelemnek: de vagy csak egygyes kevés' Énekekben, 's az elegyes munkák között mintegy elhintve, vagy némellyek szinte eltévesztették az utat, midőn az ártatlan szerelemnek sem elég méltó tárgyára, sem annak festésében igaz, tiszta, eleven színekre nem találtak.” Kisfaludy sohasem adott ki 'hagyományosnak' mondható verseskötetet,³⁰ mint ahogyan itt is a bevett formák (énekgyűjtemény, elegyes) elégtelenségét hangsúlyozza. A formai és hangnemi hiánypótlás mellett az előszó összeszedetten és elfogadható minőségben *szerelemről szóló éneklést* ígér, vagyis 'tematizált' és 'homogén' szerelmi történetet – a kanonikus gyűjteményes formák (figurák) megkülönböztető jegyeinek mellőzésével. A második kiadás előszava „könyvecskének”, „daloknak” nevezi a *Himfyt*, egy adott helyhez és időhöz kötöttnek a *Szerelmeket*, de az *egységesség* szempontja többször, többféleképpen is kifejezésre jut. Az *Elő-Szó* tárgymegjelölése (kesergő szerelem) mellett a (rématikus) cím is egyfajta homogenitást és *elbeszélő történetmondást* jelez.

³⁰ KISFALUDY, 1997. 211–225.

A *Szerelmeknek* nincs megnevezett szerzője (a kiadó erre fel is hívja a figyelmet), annak ellenére, hogy a második kiadás előszavában Kisfaludy hivatalosan is vállalja a szerzőséget, mégis megkülönbözteti magát Himfytől: „én, ott a szomorú magányban, leírtam életem poézissét, – azt, a mit szívem érzett, *vagy* [kiemelés tőlem – O. Cs.] Himfy helyén érezhetett volna.” A kortársak számára a *Himfy* biografikus olvasata mögött (annak ellenére, hogy a peritextusok erre semmiféle jogosítványt nem adtak, éppen ellenkezőleg), az „én-elbeszélés” túlsúlya (az elbeszélő és a hős azonossága) mutatkozhat kézenfekvő magyarázatnak, azaz ami ennyire személyes és őszintének ható, ahhoz nem férhet kétség, hogy egyben ne volna hiteles is (lásd a *Fanni hagyományainak* ilyen jellegű kérdéseit). A *hitelesség*-tulajdonítása a fiktivitás érzékelésének teljes hiányaként értelmezhető,³¹ ami a *Szerelmek* műfaji definíciójához az olvasás felől nyújt segítséget. Mivel Himfy egyszerre elbeszélője és hőse ennek a történetnek, az olvasó joggal feltételezheti Himfyt, éppen a homodigetikuság miatt, szerzőnek is. Az egyes szám első személyű történetmondás személyessége és módja (a napi reflexiók, az emlékezés, a belső lelki történések ábrázolásának túlsúlya a külső csemenyek leírásával szemben) kizár minden gyanút, ami a hitelességet (az egykorú olvasó számára) cáfolhatná.³² A hitelesség és a fiktív elbeszélés nem jelentkezik ellentmondásként, a valóságosság látszata akkor szünteti meg a fikció gyanúját, amikor kiderül, hogy A' *Kesergő Szerelmem* című elbeszélés elbeszélője és hőse *írja és olvassa A' Kesergő Szerelmem* című el-

³¹ Vö. ezt azzal, hogy maga a Kisfaludy-kutatás egészen Horváth Jánosig sem tett különbséget Himfy és Kisfaludy között, a szövegben leírtakat szinte egy az egyben feleltetve meg az empirikus szerző biográfiájával.

³² A Kisfaludy-szövegek kontextusában a *Szerelmek* műfaji definíciója megoldatlan. Szerkesztésmódja és keletkezése (ha csak Kisfaludy közlésére támaszkodunk) megegyezik a *Két Szerető Szívnek Történetével*, illetve a *Napló és Frantzia fogságommal*. A *Szerelmek* után regéket ír Kisfaludy, olyan értelemben vett verseskötetet, mint amilyenek ekkoriban honosak Magyarországon, soha nem állít össze. Szövegkezelői koncepciójában a *Szerelmekkel* bezárólag állandóan jelen van az epikus, elbeszélő mozzanat, mint elengedhetetlen eleme ezen eljárásoknak. Az előzmények ismeretében *hipotetikus*an azt is állíthatnánk, hogy a *Szerelmek* sem lehet más, mint egy versekben megírt napló- vagy levélregény.

beszélés szövegeit. Az elbeszélés és a történet *itt és most* időpillanataiban, az olvasó szeme láttára születik meg az írás, amit Himfy éppen ír/t. Himfy az olvasóval együtt olvassa (el) az imént/korábban leírt sorokat, az újraolvasással emlékezve is egyben a történetekre (vö. pl. 25. dal: „Sírva tenger könnyeim / Írva halom verseim”). A „*Maga magának mese*” (28. dal) fordulat úgy rögzíti az élet poézisét, hogy közben mégsem válik költői művé, amelynek elbeszélője csak maga a hős lehet, aki koncentráltan befelé fordulva ’meséli önmagát’, a napló- és levélregények fordulataira és beszédmódjára emlékeztetően.

A szerzőség (elbeszélő-hős) kérdése szorosan tapad a műfaji kérdésekhez: a napló (levél) félig nyilvános műfaja³³ (sokan olvassák, de nem adják ki) tarthat egyedül számot arra a státusra, amiről Kisfaludy a második kiadás előszavában írt, ugyanakkor éppen ez az a műfaj, ami a hitelességet (valóságosság, megtörténtség) nemcsak sugallja, de el is várja: mindez ugyanis hozzátartozik a műfaji sajátosságokhoz. Ha egy levél vagy napló fiktív, nem hihetőek a benne olvasott gondolatok, érzések és történések. Az anonimitás hangsúlyozása, illetve Kisfaludy érzékelhető, de nem látványos elhatárolódó gesztusa Himfytől csak bonyolít a helyzeten, a titkolózással *inkább* a hitelességet erősítve, semmint a fikcionalitást. Vagyis azért kell titkolózni, mert a mondottak igazak (és mert az álorca a bukolikus pásztor hagyományos instrumentuma egyben). A’ *Kesergő Szerelem* nyelve és formája azonban egészen mást sugall, mint az egykorú (kanonikus) napló- vagy levélregények, másrészt nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy (talán nem véletlenül) nincs egyértelmű műfaji definíciója a „*könyvecskének*”. Az élet poézisének rögzítése (*dalokkal*) egy naplóba, még nem jár semmiféle kötelezettségekkel a szerzőre nézve. A kiadás viszont – a feltételezett újraolvasás és újraírás miatt – joggal kelti a szerkesztői prekoncepcionáltság érzetét.

A’ *Kesergő Szerelem* tartalommutatója külön-külön veszi az énekeket és a dalokat, látszólag szövegcímekeket (mint belső peritextusokat) és megfelelő oldalszámokat kapcsolva egybe. A *tavasznak érkezése* a 97. dalhoz vezet, ahol az olvasó csak az ol-

³³ MEZEI, 1994. A napló- és levélregényekről: BÓDI, 2002.

dalszámozás által önállóvá tett szöveget talál, amelynek nem címe, csupán első sora a mutatóban idézett sor – vagyis a szöveg egyszerre tűnik 'önálló' (mint aminek van címe) és 'kevésbé önálló' (mint ami része valaminek). Persze mindemögött ismételt a petrarcai eljárásra ismerhetünk, de ettől függetlenül is igaz, hogy ha úgy tetszik, a mutató kétféleképpen is tematizálja a szövegegészt: műfajilag (dal és ének), mintha a kettő között lényeges különbség volna, és 'tartalmilag': az első sorok ugyanis árulkodnak az egyes szövegdarabok, az 'egészen való részek' várható tartalmáról. Ha úgy tetszik: *a mutató versgyűjteménnyé teszi A' Kesergő Szerelmet*, egyértelműen a szelekciós olvasást ajánlva, ellentétben a címmel, a verseléssel, illetve a szövegek címnélküliségével, amely peritextusok tematikus-metaforikus olvasásra tesznek ajánlatot. A mindezt megvalósítani képes lineáris olvasás egészen másképpen érzékelheti a szövegek 'összefüggéseit': a *Kesergés* ebben az esetben egyetlen, narratív eseményekkel teli szöveggént képes értelmeződni.

2. A Szerelmek elbeszélése

A' *Kesergő Szerelmek* 'története' valahogy így volna összefoglalható: Himfy megismerkedett egy leánnyal, aki visszautasította szerelmét. Himfy addigi élete tarthatatlanná vált, elhagyta hazáját és katonaként harcolt, majd fogságba esett. A békekötés után reményekkel telve hazatért 'szerelméhez', de az ismét elutasította. Az alkotó elbeszélői eljárás³⁴ az elbeszélés történetét két részre (A–B) bontja: az első két ének és az első húsz dal a történet elejét (A₁), a XVI–XX. énekek a történet végét (A₃) beszéli el. A dalok és az énekek számát figyelembe véve ez a csekély számú szöveg tartalmazza ténylegesen a fent 'összefoglalt' (A) történetet, leginkább annak elejét és végét, tehát az elindulás előtti és a visszatérés utáni eseményeket. Az elbeszélés másik (B) 'része' a 20. és a 150. dal közötti szövegek által el-

³⁴ GENETTE, 1996¹. 61–99.

beszélt 'történet'. Az előbbivel szemben az itt 'történetek' homályosak. Az elbeszélő-hős távol van otthonától és folyton keszereg: a múlton, a jelenen és a jövőn. Ez az időintervallum viszont csaknem az egész történet idejét felöleli (B_2). Az elbeszélt történet ($A-B$) teljes idejét (ami kerekén három év) tekintve az A_1-A_3 egységek a történeteknek viszonylag rövid fázisait beszélik el, miközben a közjük ékelődő B_2 rész szinte kitölti az egész szöveg- és időteret. Az A -val jelölt történet valójában objektív idővel mérhető, 'külső' eseménytörténet. Ehhez képest a B -vel jelölt történet az elbeszélő-hős Himfy 'belső', szubjektív érzés- és gondolattörténeteként fogható fel. Az A részek a történet egységét szavatolják, míg a B az önreflexiók 'történetét' beszélik el. Miközben az A) történet előre viszi a cselekményt, addig a B) történetre monotonia a jellemző. Ez a monotonia valójában nem más, mint ismétlés és emlékezés. Úgy tűnik, hogy az A_1 és A_3 részek valójában a szerelmi történet elbeszélése szempontjából fontosak: az A_1 megteremtí a történeti szituációt, mintegy „belevetítve” ezt a történetet a B_2 rész önreflexiók eseménysorába, ahol az önreflexiók visszautalnak minderre, és ahol az exponált történet ismeretében értelmezhetővé válik a B_2 rész önreflexiók játéka és tulajdonképpen a kesergések oka. Ugyanakkor az is belátható, hogy az A_1 ismerete nélkül vagy annak hiányos ismeretében is olvasható a B_2 rész, mivel az önreflexív történetbeszélés az ismétlés és emlékezés állandó aktusaival újra és újra felidézi és elbeszéli, habár konkrétumok nélkül, a történet alapjául szolgáló konfliktust (vagyis az A_1 -et) és annak következményét: Himfy belső lélekállapotát (B). Az elbeszélés homodigetikusága miatt, azaz mindkét történet csak az elbeszélő nézőpontjából érzékelhető, a történetek és a narráció közötti viszonyra a külső-belső, narratív-monologikus, reflexív-önreflexív, ismétlő-emlékező, jelen-múlt stb. ellentétpárokkal leírható szétcsúszások utalnak. A B) történetben kétirányú mozgás észlelhető: egy állandóan hátrafelé mozgó emlékező és egy lassan előrehaladó, a jelen pillanatokat megélő. A hős-elbeszélő folyamatosan emlékezik múltjára, a régmúlt, a múlt és a közelmúlt követi egymást úgy, hogy a jelen a következő ének/dal szempontjából már mindig közelmúltnak tűnik. A jövő csak az álmodozás, ábrándozás formájában létezik. A jövőre irányuló

gondolati előremozgások, mivel tárgyukat tekintve megegyeznek a múlt tárgyával, minden esetben átváltanak az emlékezésbe, vagyis irányukat tekintve visszafordulnak. Mindez újra és újra megismétlődik a *B* részben, amely sorozatos visszaemlékezésekből, ábrándozásokból és lírai önreflexiókból épül fel, az élet-halál-szerelem téma nap nap után ismétlődő elbeszéléseként. Miközben Himfy az időben visszafelé haladva emlékezik valóságos (időben előrehaladó) életének eseményeire, emlékei lassan sodorják visszafelé múltjának helyszínére, kedveséhez, ezzel ismételve meg a történeteket.

Az elbeszélő-hős (és feltehetőleg szerző) Himfy E/1. személyben, az események után, elbeszélő múlt időt használva beszéli el történetét, az elbeszélt történet szempontjából elhallgatva viszont az események végkimenetelét. Vagyis a múlt idő használata ellenére az elbeszélés főnntartja a történet megoldása szempontjából a bizonytalanságot. Az elbeszélés végén Himfy 'ugyanoda ér vissza', ahonnét egykor elindult. A lány semmit sem változott, és Himfy sem. A szubjektív, belső időre jellemző, visszafelé ható mozgás, a jelen idővel összekapcsolódva, körkörösé válik. Miközben az objektív idővel számolva az *A* történetekben három év telik el, a belső történéseket és azok időmozzanatait tekintve mintha megállt volna az idő.

3. 'Napló versekben'

Az elbeszélő által használt beszédmód, vagyis az énekek és a dalok szempontjából nem tehető lényeges különbség a történeteket illetően, mivel látszólag egyik sem hordozza kizárólagosan egyik vagy másik történetet. Az ének és dal differenciálódásának verstani magyarázatai mellett (aaaabcbc, illetve abab cdcd eeff) a szövegek folyamatos számozása (I–XX. és 1–200.), és szabályos egymásutánja (ének–dal–ének–dal) a 'kerekség és lezárttság' érzetét kelti. A dalok és az énekek kerek számsora (200 dal, XX ének és egy töredék) alapján arra gondolhatunk, hogy az olvasás irányja lineárisan szabott. A címek hiánya is a

homogenitást erősíti, az olvasás egyfajta ismétlődő, de mégis előrehaladó hullámmozgása mellett bizonyos állandóságot és történetyszerűséget jelez. Ugyanakkor az A) és a B) történet közötti aránytalanságok felborítják a kizárólag regényszerű olvasási lehetőségeket, A' *Tsókók* olvasható elbeszélésével szemben itt bizonyos szempontból egy olvashatatlan történettel állunk szemben.

A narratív és a szelektív olvasás együttes lehetőségei alapján egyfajta *kihagyásos* olvasási stratégiáról beszélhetnénk, amit a narráció következetesen alkalmazott aspektusa tesz lehetővé. Az A_{1-3} részek ugyanúgy olvashatóak volnának önmagukban, mint ahogyan a B_2 is. Az a folyamat, amelyet Bahtyin a 18. századi műfajok regényesedésének nevez,³⁵ itt magyarázattal szolgálhat arra, hogy miért kapcsolódnak mégis egybe, és arra is, hogy az effektív történet miért korlátozódik olyan szűk helyre. Úgy tűnik, hogy ennyi is elegendő a narratív olvasás kritériumához (mint cselekményesítési komponens), mint ahogyan azt a *Lilla* recepciós tapasztalata is mutatta.³⁶ Míg azonban a *Lilla* peritextusai paradox olvasásmódokat jelölnek meg, a *Himfy* ilyet nem ajánl.

A dalok és az énekek narratív funkcióinak vizsgálata arra az eredményre vezet, hogy az A_{1-2} részben mind a dalok, mind az énekek hordoznak narratív tartalmakat, az A_1 -ben azonban inkább a dalok beszélnek el a történetet, míg az énekek mintha az elbeszélő hős önreflexív, arkadikus, a külső történethez és az objektív időhöz képest fiktív térben és időben megjelenő történetét beszélnék el. Ehhez képest a B_2 rész ez utóbbit teljesíti ki, funkcionálisan igazából nem téve különbséget dal és ének között. Az A_2 -ben viszont az A_1 -hez képest megfordul a dalok és énekek viszonya: az énekek jobbra nem a belső, fiktív, hanem a külső történetet beszélnek el. Amennyiben egyfajta önmagát író és olvasó, azaz újraíró és újraolvasó narrációs stratégiát feltételezünk, és eszerint próbáljuk olvasni a szövegeket, akkor itt az elbeszélő-hős azonossága nemcsak elmossa, de szükségtelemmé is teszi bizonyos mértékben a narratív jellegek

³⁵ BAHTYIN, 1997.

³⁶ DEBRECZENI, 1996.

differenciálását. A szöveg és az élmény, a test és lélek kapcsolata ebben a fajta elbeszélésben rögzíthetetlené válik, vagy már eleve az: „gyönyörűség szenvednem” – írja Himfy, azaz szándékosan és tudatosan tartósított létállapotról és differenciálatlan narrációról van szó, amely mind az elbeszélő hőst, mind az olvasót benne tartja ebben a közegben, ugyanannak az állandó újraolvasásában és újraírásában. A' *Tsók*okban (→ A' *Tsók*ok egy mondatáról) a narráció és Melítesz elbeszélése világosan jelzi a 'határokat', azaz a Rozália történetéhez és idejéhez viszonyítható melíteszi 'álom- és magántörténet' viszonyát, illetve az E/1. személyű elbeszélői eljárás történetalakító funkcióját. Himfy gondolatban a múlt és a jövő között mozog. A jelen a fiktív bukolikus tér-idő kontinuum és a valós, de csak jelzésszerű *most* között mozog. „Álmodozom és írok” (181.) – írja Himfy, miközben mégsem 'történik' változás: „Napok jönnek, napok mennek / De bűm csak nem változik.” (126.) Az írás egyszerre emlékezés és „Bűt osztás” (142.), egyszerre a fájdalom megismétlése és tartósítása, a narráció és az olvasás önismétlő mozanata.

A fázisok (1–2–3) és a történetszálak (A–A és B) funkcióinak beláthatósága mellett a dalok és énekek narrációs szerepe (vagy 'munkamegosztása' a cselekményesítést illetően) tehát meg lehetőségen rugalmas. Az emlékezés és ismétlés aktusai, amelyek mind az írás, mind az olvasás szempontjait meghatározzák, azonban „keresztülvágnak” ezeken a fázisokon, végig dominánsan megtartva az elbeszélő hős alapvető beszédmódját és elbeszélői eljárását. A' *Kesergő Szerelem* hagyományos műfaji értelemben egyszerre (homogén) daloskönyv és napló. Az előbbi a forma, az utóbbit a narratív aspektusok teszik lehetővé. A napló a történetbeszélés és az önreflexiók szempontjából hasznos. Himfy csak így, ezzel a technikával képes megszólalni. A zárt, körülhatárolt tér-idő-folyamat egység nem is tűrne el egy heterogén, sokszínű versformát. A versbeszéd homogenitását a tér-idő-cselekmény de-koherenciája teszi végképp indokolttá. Nemcsak a szerkezeti és narratív egységek, hanem a szemantikai és a versformai egységek is felidéznek és ismétlik egymást. A költői nyelv, beszéd és versforma nem monoton, inkább ismétlődés: nap nap után variálódva ismétlődik meg ugyanaz. Élet és

halál, remény és keserűség. Ez a zárt, kiszámított hullámmozgású ismétlődés időben előrefelé halad, beilleszkedve a másik történetbe. A versek írása nem más, mint az önreflexiók rögzítése az újraolvasás általi újbóli önreflexiókhoz, illetve mindennek kiadása, mint a terápia 'dokumentálása'. A' *Kesergő Szerellem* az emlékezésről szól az emlékezés nyelvén és az emlékezés technikájával: az írás és az írás olvasása (majd újraolvasása és újraírása) mind-mind ismétlés. Az ismétlés ugyanakkor az elvonuló, emlékező állapot (a fiktív liget) fenntartását, pontosabban állandó *előhívását és fenntarthatóságát* is jelenti. Himfy ligetbe való elvonulása és emlékezése a versek írásának és olvasásának metaforájaként érthető. Írás és olvasás: a határátlépés eszközei az emlékezés és ismétlés által felidézett/létrehívott világba.³⁷

A kettős történetmondásra, ahol egy külső és egy belső történet az összetett időviszonyok összezavarása nélkül képes együtt és egymás mellett megszólalni a lírai beszédvers formáival, poétikai és narratív lehetőségeket tekintve a napló-forma a legalkalmasabb. A belső reflexióknak ez nagyobb terepet nyújt, de rögzíti a napi külső eseményeket is. Tehát a napló narratív stratégiája (teret engedve az én-elbeszélésnek, az emlékezésnek stb.) és a verses forma együttese képes újraírni a napló- és levélregények, illetve a daloskönyvek, elegyes versek gyűjteményeinek ehhez képest szegényesebb formáját. A' *Kesergő Szerellem* a versforma szempontjából a daloskönyveket utánozza, a dalokat pedig a napkönyv/napló narratív modelljére fűzi fel a szerző-szerkesztői elbeszélő stratégia. A peritextus és a szövegek egészének olvasása során létrejövő műfaji ajánlás (direkt olvasási ajánlások nélkül is) képes nagyon határozott viszonyulási forma kialakítására. A' *Kesergő Szerellem* mint 'verses napló' annak az olvasási stratégiának a megnevezése, amely a leginkább érvényesül az adott szöveg olvasásakor. Ebben az esetben nem a *Lilla*-féle poétai román olvasásának vagylagos lehetőségei között kell/lehet választanunk (azaz egy szoros, lineáris irányú, regénnyé olvasás, vagy egy lazább, szelekciós, verseskönyvvé olvasás közül), hanem mindkettőt, együttesen

³⁷ ISER, 1993. 52–157., vö. KATONA, 1996.

felhasználva. A' *Kesergő Szerelem* című verses napló olvasása során nem kötött igazából sem az olvasás iránya, sem az olvasás módja. Az integratív olvasás számára adódó felmentés mellett jelenik meg az egyes dalokat és énekeket önmagukban is problémamentesen olvasó, szelektív olvasás. A *kihagyásos* (azaz az olvasói figyelem lankadó és erősödő mozgását toleráló) olvasást az ismétlő-ismétlődő elbeszélői technika teszi lehetővé. Az ismétlő szerkezet (a monotónia érzése mellett) teszi lehetővé azt is, hogy az olvasó a szöveg ('napló versekben') bármely pontján, a történetből való kiköppenés veszélye nélkül szakítsa meg vagy éppen folytassa ismét az olvasást.

Piknik: A' *Tsókók* egy mondatáról

I.

A műfaji értelemben „pásztorregény”-ként olvasható A' *Tsókók* című Csokonai-szöveg a *Lilla* és A' *Kesergő Szerelem*, illetve Berzsenyi Harmadik Könyvének hasonló bukolikus inszcenírozásai, rekvizitumai és különösen narratológiai szempontjai miatt érdekes számunkra. Mind a regény, mind a *Himfy* olvasása kapcsán Wolfgang Iser és Wolfgang Kayser tanulmányainak szempontjait próbáljuk meg érvényesíteni.³⁸ A modern pásztorregények, a bukolika, az idill, a napló- és levélregények történeti poétikai áttekintésére, összefüggéseire azonban nem vállalkoznánk,³⁹ mint ahogy a „*Pásztori Poésis*” műfaji problémáinak⁴⁰ és látszólagos egyszerűségével fordítottan arányos közkedveltségének háttérével sem. Az érzékenység korabeli nagy elbeszélésének azonban vannak olyan pontjai, amelyek jól megragadhatóak és a rokon szövegekben sorra felbukkannak. A használt, viszonylag változatlanul maradó *szótár* (a szókinsz, a toposzok,

³⁸ ISER, i. m. uo., uő., 2001. 44–117.; KAYSER, 1998.

³⁹ L. DEBRECZENI, 1999. BÓDI, 2002.

⁴⁰ VÖRÖS, 1991. 142. A kérdéskör egészéről lásd: DEBRECZENI, 1999.

a rekvizítumok) és a *tárgy* (szerelem, a belső életvilág, természet) mellett kiemelnék még két, egyre hangsúlyosabbá váló jellemzőt. Az első egy olyan *meditatív pont/szituáció* (kora este a ligetben), amely szinte kivétel nélkül megtalálható a bukolikus szövegekben, a másik pedig az *emlékezés-ismétlés* viszonyának az elbeszélések történetében (szemantikai, tárgyi értelemben), és narratív szerkezetében ('esemény') egyaránt megjelenő eleme. A meditatív szituáció 'elérése' és az emlékezés-ismétlés a 'valóság' és az 'idill' határain átvágó eseményként értékelhető.

A költészetet a prózával egyesítő törekvések⁴¹ (Florian, Gessner) credményeképpen létrejövő költői próza csupán nyelvi megformálásában jelentett (ha még oly jelentős) előrelépést a hagyományos (bukolikus) tartalmak újraírásában. A műfaji jellegű formaadás körül azonban továbbra is eltérések mutatkoznak a 18. század végi idillikus költészetben. Salamon Gessner idilljei egymást követő, miniatürizált képsorok, amelyek közt egyedül a használt költői nyelv (költői próza), a játéktér (Arcadia) és a szereplők ismétlődő sora jelentett kohéziót. A bukolikus szótár és a rekvizítumok stabil jelenléte mellett azonban az idillek sorozata nem beszél el semmilyen önmagán túlmutató, nagyobb (vagy akár kisebb) történetet. A vergiliusi ecloga eredeti értelmében Gessner sem tesz mást, mint válogat, megidézi, létrehozza azt a másik világot, amely a valóságos mellett létezik.⁴² Figyelemre méltó, hogy Gessner magyarországi recepciójában nem találni sem költői prózát, sem idillek sorozatával felépülő bukolikus elbeszélést. A 'művi világként' elgondolható bukolika – a pásztorregények esetében – a pásztori világ ismert jegyei mellett a narratív valóság aspektusait is magán viseli. Gessner *Idillyumi* ebből a szempontból inkább 'átmenetinek' mondható: a formai megoldások (prózavers) és a fragmentált idilliumok „fűzéresítése” miatt is. A szemelvényezés (ecloga) még nem jelent elbeszélést, de Kazinczy válogató fordításának olvasási horizontján a képsorok utolsó darabja 'csattanószerűen' („Borzadás has-

⁴¹ VÖRÖS, 1991. 171.; illetve Gessner eljárásáról és Csokonai meggondolásairól: SZAJBÉLY, 1995.

⁴² ISER, 1993. 92. skk., és VÖRÖS, i. m. 144.

sa meg akkor lelkedet”) zárja le a szövegek sorozatát, olyan hatást keltve, mintha az olvasásnak erről a pontról kellene *utólagosan* egy történetet megkonstruálnia. Az eclogák egyik alapvető tulajdonsága az egymáshoz hasonló, de egymástól független idillek sokasága, amelyek az olvasás során a sorozatos határátlépéseket teszik lehetővé egyik világból a másikba.⁴³ A végletek (fiktív-valós) közt ide-oda (oszilláló) mozgás (az olvasás jellemző aktusaként) fontosabbnak bizonyul, mint az összes többi eddig említett tulajdonság. A világok közti átjárhatóság a megtapasztalható átváltozás biztosítéka. A mindenkori határátlépés aktusa és az elidőzés időtartama (bármikor, de csak rövid ideig) az olvasás számára a bukolika elengedhetetlen feltételei közé tartozik. A történet, a cselekmény ezt a fajta olvasást, azaz az átlépést (érzékelés) és az elidőzést (olvasási, átélési idő) számolja fel, az olvasó/átváltó számára. A’ *Kesergő Szerelmem* ezzel ellentétben például megőrzi ezt az olvasási lehetőséget, immár a cselekménnyel együtt. Iser szerint (az empirikus és a fiktív világ kapcsolatát tekintve) a bukolika akkor válik érdekessé, amikor „nem allegóriaként utal egy másik, láthatatlan világra, hanem az empiriában” rendelkezik realitással.⁴⁴ A’ *Kesergő Szerelmem* elbeszélő hőse a (minta)szerző nevét viseli, azaz elmaszkírozza magát, akárcsak Melitész az álöltözetével. Himfy az elbeszélésben *lép (vág) át (Überschreitung)* egyik világból a másikba és viszont, a világok közötti differenciát ezekkel a sorozatos határátlépésekkel, nem pedig a ’vágyott’ és a ’való’ stabilizálásával teremtve meg. Talán ez lehet a magyarázat arra is, hogy miért nem a dalok és az énekek polarizációja teszi nyomon követhetően differenciálttá az átlépéseket/átvágásokat a *Szerelmek*ben. A hős számára az ismétlés és emlékezés azonosságát csak *ellentétes irányuk* különbözteti meg, a két világ közti mozgás a hős számára valójában egyidejű mozdulatlanság a tér-idő kontinuumban. Az ’álmodozás’ (búslakodás, pipázás, frás-olvasás) retorikája ezt a mozgást (határátlépés) jelöli. A’ *Tsókok*ban a hős bolyongása során az empi-

⁴³ Vö. ISER, i. m. 96.; és VÖRÖS, i. m. 144.

⁴⁴ KATONA, 1996. 278.

rikus világból az 'álmok', a fikció világába lép át. Melítesz álma a regényben nem véletlenül áll centrális funkcióban: látszólagos halála „az életben teszi lehetővé az élet átlépését”⁴⁵, képzeletben élve át így önmaga másságát, amely önismereti kérdés, elégtelenségének és kettéosztottságának próbája is egyben. Ezzel együtt sem tudja feledtetni végességét, álmában megpillantja (a templom falán) az írást, már megtörténtként olvasva vágyát, míg az álom másik 'értelme' mégis meg nem történtté teszi azt. Az eldönthetetlenség miatt a 'színlelés maszkját' ölti magára a hős (álruhát⁴⁶ vagy mint Kisfaludynál: a Himfy nevet), hogy elmaszkírozottként ne csak azt lépje át, ami/aki volt (amit nem fogadott el a vágyott kedves), hanem hogy elrejtse az írás adta bizonyosságot is. „A személy irrealizálja magát, hogy realitást kölcsönözzön a színlelés maszkjának, de ugyanakkor át is akar csillanni a maszkon, hogy leleplezze a csalást. [...] ha ugyanis a maszk teljesen elnyomná a rejtőző személyt, akkor irányíthatatlanná válna, ha eggyé lenne vele, akkor fölöslegessé.”⁴⁷ Ennek következményei Melítesz esetében előbb katasztrofálisak: Rozália a maszkot, azaz a felvett női ruhát Melítesz identikus jegyeként értékeli – azaz Melítesz talán biszexuális/hermafrodita/transzvesztita, mivel nem önmagát leplezi le, hanem a maszkot. A regény végén mégis korrigálni tud, miközben továbbra sem leplezi le magát (és mégis): a regény úgy fejeződik be, hogy Rozália végül is *nem látja meg* Melíteszt: „oldozni kezdé a szemkötőnek csimbókjait”, de Melítesz, „az örömében elbuggyant ifjú”, mielőtt még Rozália bármit is megláthatna, „mint a sebes szél és a gondolat” tűnik el vele a „sűrűben”.

⁴⁵ KATONA, *uo.*

⁴⁶ KAYSER, 175. A cselekmény bonyolításának jól bevált eszköze, amikor „a szereplők [...] nevet, ruhát és rendet cserélnek [...], de az olvasónak mégsem kell nyugtalankodni a bonyodalmak miatt, hiszen valamennyi regény a pár boldog egyesülését és a zavar feloldódását jelentő strukturális zárlatra van kifuttatva.” Vö. még: ISER, i. m. 129–145.

⁴⁷ KATONA, i. m. 279. Vö. ISER, i. m. 136–139.

II.

„*Csendes estve vólt, mikor Melítesz a berekbe andalgott*”: a regény (az elbeszélői eposzi invokáció után) tulajdonképpen ezzel a mondattal, in medias res veszi kezdetét. Az előzményeket csak fokozatosan, Melítesz későbbi elbeszélése révén ismerjük meg.⁴⁸ Az expozíció ebben az esetben annál is inkább meghatározó, mert (Kayser általános jellemzését véve alapul) a hőst a történetek pregnáns pontján ismerjük meg. A' *Tsókók* 'első' mondata a (szerelmes) arcas legjellemzőbb tevékenységének (andalgás) és kedvelt helyszínének (berek-liget) cselekményes ábrázolása. A szerelmében csalódott arcas újra és újra elvonul a kora esti órákban a ligetbe/berekbe. A liget fiktív tér-idő dimenziója (amely az arcas mindennapi valóságának az ellentéte) a szerelméről való emlékezés, az álmodozás és kesergés helyévé válik, a tulajdonképpeni (belső) történet közegévé. A meditatív szituáció/pont külső paraméterei (és majd az ismétlés-emlékezés szemantikai és szerkezeti jelenléte) mellett a ligetbe (el)vonult arcas legfontosabb élménye az a lelki transzformáció, amely során különválnak egymástól ég és föld, a való és a vágyott, amely élmény következtében az arcas megéli belső-lelki énjének azt a fajta megtisztulását, amely az idealisztikushoz lesz hasonlítható. Többek között Gessner (Kazinczy fordításában) *Az én kívánságom* című írása is ennek a lélekállapotnak a leírásával zárul: „gyakran fog lelkem körülted lebegni; s gyakran midőn szívedet nemes búslakodás lágyítja el, s bánatos mély érzésedben elmerülsz, gyenge fuvallat fog érni orcáidhoz. Lassú borzadás hassa meg akkor lelkedet!”⁴⁹

Melítesznek a berekbe való belépései és az emlékezés során variálódva (hol reménytelen, hol reménytelenül) felbukkanó gondolatai ugyanazt az ismétlődő, de ellentétes irányú mozgást írják le. A ligetbe vonulás mozzanata egyszerre fejezi ki a szerelmi kollíziót, és az idő itteni funkcióját: a szerelmében csalódott arcas emlékezik, az emlékezés pedig a történetekhez való időbeli

⁴⁸ KAYSER, 175. Vö. Héliodórosz *Sorsüldözött szerelmesek* című regényét mint arcitextust.

⁴⁹ GESSNER, 1982. 355.

visszamozgást jelentik. Az elvonulások ismétlődése és az emlékek ismétlődése ugyanaz a mozgás, csak ellentétes irányú.⁵⁰ Az emlékezés és ismétlés mellett (amely tehát egyszerre tárgy és eszköze az elbeszélésnek) feltűnő a valós (a hős hétköznapi) és a képzelt (a liget, az esthajnal, az álmodozás) világok közötti mozgás, az egyikből a másikba való átlépés.⁵¹ A' *Tsókók*ban az emlékezés és ismétlés egyszerre történetformáló szerkezeti elem és az elbeszélte történet hősének hermeneutikai játéka: az elbeszélő azért beszélteti Melitésszel Filándernek a saját történetét, mert csak az általa elbeszélte történet zárhatja rövidre az emlékezés és ismétlés áramkörét. Mindkét elbeszélésben közösek a tér-idő, illetve a cselekmény-élmény kategóriák. Melitésznek vissza kell emlékeznie a vele történetekre, hogy megismételhesse, más befejezéssel azonban (ugyanaz A' *Kesergő Szerелем* végén nem jár sikerrel). Tudjuk, hogy Melitész szerelembesése és öngyilkos tette között egy év telt el, Melitész bolyongásának leírása mégis egyetlen napba van sűrítve. Himfy ezt a mozgást és élményt írja/éli/beszéli el egy év alatt, mintegy megírva az ismétlődések nap nap utáni történetét.⁵²

Longosz a *Daphnisz és Chloé* történetének elbeszélésében nem alkalmaz semmiféle különleges narrációs technikát: az elbeszélte

⁵⁰ ISER, 1993. 99.s. Sannazaros *Arcadia* című regénye kapcsán hívja fel a figyelmet az ismétlés és emlékezés kategóriáira, és Kierkegaard-t idézi; innét elindulva idézem én is őt, felhasználva majd olvasatomhoz: „Az ismétlés és emlékezés ugyanaz a mozgás, csak irányuk ellentétes, mert amire az ember emlékezik, az volt, s ezt visszafelé csak megismétli; ezzel szemben a tulajdonképpen ismétlés előre emlékezik. Ezért az ismétlés, már mennyiben lehetséges, boldoggá teszi az embert, az emlékezés viszont boldogtalan-ná.” KIRKEGAARD, 1993. 7.

⁵¹ Vö. ISER, i. m. 92–93.

⁵² Az elbeszélő szerkezetek megváltozására csak egy kis kitérő: Szentjóbí az *Emile*-ből nemcsak kimetsz és lefordít egy darabot, de meg is formálja az ott szétszórta idilleket, kerek egészé; példájául akár Kazinczy Gessner fordítása is szolgálhatna, aki Gessnert nem egyszerűen fordítja és válogatja, hanem sajátosan át is rendezi. Az idillek három könyvében szereplő prózaversek sorrendje nem egyezik meg a Gessner-kiadások sorrendjével. Kazinczynál a *Der Wunsch* című szöveg leghátulra kerül, míg az eredetiben ez a *Vermischte Gedichte* végén van, az 1772-es Gessner *Neue Idillen* utolsó darabja a *Das hölzerne Bein*. Kazinczy szerintem nem regényesít, de az idillsorozatot saját szája íze szerint fűzősíti. Mellesleg az ecloga maga is szemelvényt, azaz válogatást jelent. Vergilius sem válogatott be

történet a cselekmény időrendjéhez igazodik.⁵³ A' *Tsókók* narrációja ettől jelentősen eltér. A történet röviden abban volna összefoglalható, hogy Melítesz egy tavaszi napon szerelmes lesz Rozáliába, szerelme viszonzatlansága miatt boldogtalanságban él, majd egy év elteltével, egy álom hatására, mégis sikerül elnyernie a lány szerelmét. Az elbeszélés in medias res kezdődik. A „*Tsendes Este volt, mikor Melítesz a' Berekbe andalgott*” mondattal kezdetét vevő elbeszélés a tulajdonképpeni történet közepéről, fordulópontjáról indít. Melítesz eljut Filánderhez, aki elmesélteti vele a történeteket, vagyis Melítesz elbeszélésében (az ő értelmező történetmondásában) ismerhetjük meg az elbeszélés kezdete előtti eseményeket, immár az elbeszélés jelen idejében állva, onnét az elbeszélés kezdete előtti múltra visszapillantva. Elbeszélésének végeztével Filánder veszi át a szót, ezzel az elbeszélés visszatér saját jelen idejébe. Az útnak induló Melítesz történetét aztán ismét az elbeszélő elbeszéléséből ismerjük meg, de mindez nem jelen időben folytatódik, ahogyan azt várhatnánk, hanem elbeszélő múlt időben (vö. az elbeszélés kezdetének múlt idejével). A regény a narratív eljárások szempontjából négy részre bontható: az E1 (az elbeszélő története Melítesz bolyongásáról a Filánderhez való megérkezéig, elbeszélő múlt idő), M2 (Melítesz elbeszélése a bolyongás előtti eseményekről), F3 (Filánder jelen időben elhangzó beszéde), E4 (Melítesz visszatérése, Rozália szerelmének elnyerése, az elbeszélő történetmondása). Ha az események lineáris sorrendjét kívánnánk kialakítani, akkor ezt a képletet kapnánk: M2–E1–F3–E4. Az elbeszélt történet és a (re)konstruálható történet közötti viszonyban jól láthatóak az alapvető eltérések: az elbeszélés története máshol és máshogyan kezdődik. Az elbeszélésben a hangsúly a fájdalmon, a bolyongáson, az esti idő-pillanaton, a ligeten, végső

mindent bukolikus szövegeiből eclogái közé. Ez az eljárás jogossá tehetné Kazinczy válogatását is, aki Gessnerből válogat (Gessner pedig Rousseautól vesz kölcsön). Szentjóni viszont kerek elbeszélést formál, kiragadva egy történetet. Ebbéli szándékában tehát Kazinczy válogató és fűzéresítő tendenciája, ahol is a hangsúlyokat a fordító jelöli ki, bátorítólag hathatott. SZENTJÓBI, 1911. 49. skk.

⁵³ LONGOSZ, 1963.

soron az átváltozáson és az odaig vezető úton van. A konfliktus kiváltó okáról ekkor még semmit sem tudunk, csak a következményeket láthatjuk. A történet és a narráció viszonya is összetett: az elbeszélő nem uralja teljes egészében az elbeszélést, hiszen egy adott pillanatban, amely a regény középpontjaként Melítesz történetében (ismét) fordulópontot jelent, egyszerre áll be változás az elbeszélőket és az elbeszélés-történet időviszonyait illetően is. A megosztott narráció egyszerre teszi lehetővé az elbeszélői távolságtartó és a szubjektív szereplői pozíció jelenlétét. Az elbeszéléseken belüli időviszonyok szintén összetettek. Az E1 a történethez képest korábban kezdődik, ha az F3-at tekintjük a regény középpontjának (és itt az elbeszélő történet és Melítesz története egybeesik), akkor ehhez képest az E1 a közelmúlt, az M2 a múlt, az F3 a jelen, az E4-nek pedig az elbeszélés és a történet szempontjából a befejezéshez közeledő jelen időnek kellene lennie, ugyanis Melítesz az F3 jelenidejéből indul el. Ennek ellenére az E4 múlt idejű elbeszélése mindezt megzavarja. Az E4 felől tekintve ugyanis minden közelmúltnak (F3, E1) számít, csupán az M2 múltnak. A történettel aszinkronban lévő elbeszélés, vagyis a szokatlan kezdés vezetett el idáig. Itt válik kulcsfontosságúvá a regény befejezése: Melítesz és Rozália története ugyanis találkozásuk jelen időben zajló eseménysorával zárul, vagyis a regény befejezése jelen időben van (J5), annak ellenére, hogy mint láttuk, elbeszélő múlt időben kezdődik a történet. Mindez egyrészt a lezáratlanság érzetét kelti (nincs elbeszélve a folytatás, az idő megáll, örök a boldogság stb., vagyis a szerelmi aktus és a beteljesedés, amit csupán sejtet az elbeszélő⁶⁴), másrészt megoldást ad a történet és az elbeszélés időviszonyainak az előbb még feloldhatatlannak tűnő problémájára. A J5 lesz ugyanis a regényidő abszolút jelen ideje, minden csak ehhez képest érthető, és ez lesz a történet abszolút vége is egyben, ahonnét kiindulva elkezdhető majd az elbeszélés. Magyarán az elbeszélés ebből a jelen időből kiindulva (J5) történik. Az elbeszélő a szerelmesek beteljesült boldogsága felől beszéli el történetüket, de nem azt a történetet,

⁶⁴ A' *Tsókók* tervezett epikai koncepciójáról és befejezetlenségének kérdéséről lásd: CSOKONAI, 1990. 375. skk.

amit Melítessztől hallottunk. Tulajdonképpen a vége felől kellené olvasni (újraolvasni) a regényt, hogy valóban befejezettnek érezzük. Figyelemre méltó a narratív és a dramatikus részek viszonya is. Ebből a szempontból két történet van, Melítessz és Rozália, illetve Melítessz és Filánder története. Az előbbi a dramatizálható, az utóbbi viszont inkább az elbeszélhető jellegeket viselik magukon. A bevezető, tájékoztató, a következményt exponáló elbeszélést követi az elbeszélésben megelevenedő, dramatizálódó múlt (Melítessz szerelme és kudarca), amit ismét elbeszélés, majd ismét játék követ. Az elbeszélő narrátor előbb a közelmúltat mutatja (E1), majd a legközelebbi múltban (F3) a múltat (M2), majd elbeszélésében elér a jelenig (J5), és az elbeszélő elbeszéli azt, ahogyan Melítessz elbeszéli majd saját történetét.

Az első mondat az elbeszélés narratív indítása mellett a történések színhelyét is exponálja: a helyszín a berek elcsendesedő, a homály és a fény határán álló vidéke. Az egész környék „édes vigasztalói egy szomorú szívnek, melyet nem te epesztesz, ó szerelem!” A leírásba ékelődő elbeszélői reflexió tudatosítja a berek funkcióját (a szomorú szív édes vigasztalása) és a hős problémáját (viszonyzatlan szerelem epeszti szívét). A jellegzetes tér-idő pillanat varázsa (a kora esti órák ligete) egyedül Melítesszre nem hat: „csak ő maga viselte szívében és homlokán a békövetkező éjszakának komor tekintetét”. A kora esti szerelmes, andalgós órákkal a komor éjszaka áll szemben; az elbeszélő sejteti, hogy az idő könnyörtelenül halad előre, az éjszaka be fog következni, Melítessznek szembe kell majd néznie ezzel az éjszakával. Az ezt követő szövegegység nagyon érdekes: „Epesztő Sóhajtások között járt ő fel 's alá a berekben; még a nap magosról lőtte vala forró sugárait, már félbeszaggyatott jakokkal panaszkolta a néma fáknak szíve gyötrelmeit. Sírt, öröngött, szüntelen a halál és Rozália képe forgott szeme előtt. E kettő közül valamelyiket kereste, s míg azt feltalálni igyekezett, egy setét erdőbe botlott bé. Felrezzent ennek látására tévelygő melankóliája, s rajta egészen megnyugodott. Sűrű, fekete tölgyfák kettőztették itt az éj borzasztását.” Jól látható, hogy Melítessz egzaltált állapotában egyszerre lépett át időn és

téren: a berek kollektív esti óráiból a sötét erdő borzasztó éjszakájába „botlott bé”.⁵⁵ Azért idéztem hosszabban, hogy lássuk: két olyan végtelen világ (a szerelmet sugalló berek *Rozáliát*, a sűrű erdő a *halált*) közti határátlépésről van szó, amely *átmenet nélkül* történik meg, a hős és a történetet olvasó számára egyaránt. A berekből induló céltalan keresés, amely csak tárgyát ismeri, az oda vezető utat viszont nem, *ugyanabban a mondatban* egy másik világba ér át. Melítesz andalog (ez az andalgás nélkülöz mindenféle külső érzékelést, csak befelé figyel), és az életet jelentő szerelmet vagy a halált keresi. Mindegy, melyiket találja, a halál erdejében is bolyong tele szerelemmel és fájdalommal. Az „iszonyú völgy” leírása negatív idill: a mohos kősziklákról itt nem csörgedezik, hanem rettegve bög le a halálos mélységbe a patak. Ide érkezik meg Melítesz, rátalálva a halálra, annak lábainál elszunnyadva.⁵⁶ Halálos álmából ébredve Rozáliáért kiált: „E kedves névre elveszett minden irtózása e kegyetlen helynek: az öszvedült fák, a kiálló darabos kővek, a sikoltó mélység csak egy bús paradicsomot mutatott.” A sötét erdő átváltozása nem más, mint az elcsigázott Melítesz rémálma. Valójában ki sem mozdult a berekből: a rá váró éjszaka szörnyű műve volt ez a rémálom. Az éjszaka a halál látomását, a berek sötét oldalát elevenítette meg előtte, a komor lélekállapot kivételéseként, és az álmodozás, a hideglelős fantázia végleteiként. Első álmából ébredve Melíteszt a bús paradicsom és megoldatlan szerelmi gondjai várják. Öngyilkos lesz, de egy „szánakozó nimfa” Limnisz (deus ex machina) kimentí Melíteszt a habokból. Melítesz a *tűlső partra* kerül, ahol a „szerelem apró istenei várják a bokrokon”, hogy életet lehelyjenek belé. Második álmában halottaiból élővé változtatják, élet és halál megtapasztalása, a berek kettős világa folytatódik: a patak túlsó partja a berken belüli imaginárius világ. Melítesz két halálos álma *álom az álomban*. Melítesz joggal hiheti, hogy álmodik, mikor ébren van is: halottnak hiszi magát és Bézer így

⁵⁵ CSOKONAI, 1987. 32.

⁵⁶ Itt és később rengeteg párhuzam található Berzsenyi Harmadik Könyvének arcasával.

szólongatja: *Ébredj fel halálos álmodból.* Még mindig éjszaka van (legyen álom, akár valóság Melítesz számára), ő elbámulva ül és nézi Bézer mennyei fényét a setét fák között. Majd útra kel, a vidék megszeli (pozitív idill) és kiérve a ligetből pirkadni kezd. Tehát mindaz, ami eddig történt, időben a kora esti és a hajnali órák közé tehető. A ligetet egy 'patak' (Léthe) szeli ketté: egyik oldalán a berek, a másikon a kies vidék, közepontjában Venus templomával. Melítesz átváltozása összetett, egymástól alig elválasztható elemekből épül fel: álom-valóság, élet-halál, az idő, a táj stb. párosaiból.

A liget és a berek megnevezések szinonimák, a világ nem körvonalazható, nem rajzolható meg az alaprajza, csak bizonyos pontok adottak. A bukolikában a világok közötti *határátlépés* összetett mozgás: az olvasásban a befogadás folyamata (a variábilis, szakaszoló, hullámmzó olvasás analóg a pásztorok versengésével) a hős számára egy adott tér-idő kontinuumba való belépés és ott-tartózkodás. A szakaszok (belépés, ott-lét-kilépés) egymástól jól elkülöníthetőek, a ligetbe (mint virtuális/valóságos helybe) való ki- és bemozgás, a határátlépés kezdetét és végét jelzi. Ezen belül viszont a határok egybemosódnak: Melítesz kétszeresen is fiktív világba kerül. A ligetbe való belépés célja a válaszkérés (meditálás, emlékezés, ismétlés), a ligeten kívül történetek (szerelmi téma) újraidézése, vagyis ismétlés és emlékezés. A liget kínálta poétikus tér fogja az élet, a valóság prózáját a poézis esztétikumával (nyelvével) újraírni. Az emlékezés/ismétlés (attól függően, hogy boldog vagy reménytelen a szerelmes) a már megtörténetek újraírása, Melítesz esetében annak elbeszélése. A liget megerősítést (boldog szerelem) vagy éppen negatív megerősítést (szerelmi kudarc) ad. Az ambivalenciának megfelelően Melítesz előbb kétségbeesik (sötét erdő, halál völgye = kudarc/halál), majd első ájulatát követően öngyilkos lesz, az újabb eszméletvesztés során viszont a reményt olvassa majd ki (szó szerint, lásd a Venus-templom feliratát) álmaiból. A liget kínálta lehetőségek végigélése után Melítesz ígéretes válasszal távozik a ligetből, vissza pásztori világába, berkébe. Az olvasó számára tehát a pásztori világ (kiválasztott, szerelmes, költő) hősei kettős világban élnek: a pásztorok valós és fiktív, képzeletbeli, teremtett világában. Az arcas számára az emléke-

zés megidézés és határátlépés egyszerre. Berzsenyi és Kisfaludy szövegei a bukolikák világából csak a ligetet, az oda való átlépés mozzanatát és a liget kínálta lehetőségeket tartják meg, az újra és újra felidézhetőség és átélhetőség mozzanatait.

A kérdés hipotetikus: mi következne, miután Melítesz elhagyja Filánder birodalmát, és tudatában van annak, hogy szerelmük már meglett dolog? Odamenne, és ha már mindez megtörtént, akkor nem kellene tennie semmit, Rozália *szó nélkül* ugrana nyakába. Ezzel szemben Melítesz idézett kijelentése után Filánderrel elmesélteti a csókok történetét. Filánder elbeszélésének tárgya és az elbeszélésben betöltött funkciója egyaránt fontos. A tárgyra hamarosan visszatérek, hiszen ennek az egész világnak a geneziséről van szó, metafizikai/mitológiai síkon pedig magának Melítesznek a történetét hallhatjuk újra. Beszédének funkciója összetett: mindenképpen kell tehát egy beszámoló erről a világról, és mivel már Melítesz beszélt, most a dialogikus hagyomány miatt, Filándernek is éppen itt és ekkor kell megnyilatkoznia. Másrészt meg kell erősítenie a falon lévő írás evidenciáját és Melítesz kijelentésének (következtetés) helyességét. A mitikus régmúltat idéző elbeszélés végül a regény különböző idősíkjai közt nyit egy újabbat, kiteljesítve ezáltal az egyébként is összetett időviszonyokat. Melítesz tehát előbb Filánder elbeszélését hallgatja meg, csak ezután tér vissza a külvilágba. Pontosabban Filánder mutatja meg neki az utat, egy gerle segítségével. (Ugyanezek a gerlek már az áldozáskor is felbukkantak és elrepültek a ligetbe, a szerelem allegóriáiként.) Rozáliát meglátva nem hisz a szemének és a történeteknek, elbizonytalanodik, és varázslatot kér. Morfé (ez a „költeményes tündér”) álmot hímez Melítesz kérésére, Rozália pedig egy idegen tartományban andalog és egy ifjú égi nektárt itat vele egy csészéből. Ekkor mer csak odamenni hozzá, lépése olyan próba volt, „*melly határvonás volt néki az élet és a halál között*”. Melítesz nem abban bizonytalan, amit olvasott, hanem abban, hogy ő él-e avagy holt. Végeredményben az írás és olvasás referenciája válik kérdésessé, Melítesz számára létkérdéssé. Álom volt-e vagy valóban megtörtént vele mindaz, amit átélt vagy átélni vélt. Melítesz nem tudja, hogy „ez a másvilági élet meg-egyezőleg fog-e kiütni az ő hajdani ideáival, s az ő prófétájá-

nak isten nevében mondott ígéreteivel". Ez már nem egyszerűen csak a szerelem kérdése, de olyan 'próbakő', amelyen eldőlhethetnek ezek a kérdések. A csókra Rozália felriad és ezt kérdi: „*Ki vagy te, idegen?*” Melítesz pedig megretten attól, hogy Rozália a nevét kérdi, hiszen azt egyszer már korábban kimondta („Melítesz vagyok”), s jól emlékszik az eredményre (persze akkor éppen női ruhában volt), most attól fél, hogy ha újból kimondja (azaz felfedi magát), odavész a varázs. A kérdés Melítesz számára az önazonosítás (önmegismerés) kérdése is: mondd meg, ki is vagy valójában? Melítesz maga sem tud válaszolni erre a kérdésre, mert nem tudja, valójában ki ő, élő vagy holt, éppen hogy szerelmesétől várna választ erre a kérdésre, de mivel az kérdezi ezt, inkább villámgyorsan eltűnik. A templom írásában való feltétlen hit tehát megtorpan az öndefiníció problémája miatt. Melítesz ekkor folyamodik az ismétléshez, vagyis ismét cselelni kényszerül, ismét eltakartatja Rozália szemét. Minden egyezik az egy évvel korábbi eseményekkel, azzal a különbséggel, hogy Melítesz nem szólal meg és nem mondja ki a nevét sem: „Melítesz ezer szókkal kívánta volna örömét [...] közölni, de minthogy azt művelni nem merte, minden szavait ezer csókokba fejezte ki”. Melítesz nem mer megszólalni, ugyanis nem a lopott csók, hanem a szó, nevének kimondása és arcának megpillantása okozta kudarcát annak idején. A név és arc, illetve a csupán érzékelt csók közti eltérés olyan katasztrófa lenne, mint élet és halál, idea és valóság közti eltérés. Ekkor mintha Melítesz egy másik értelmezését adná a templom falán olvasott, de fátyollal letakart neveknek. Eszerint ugyanis az üzenet nem az egyesülésről, hanem *a név elrejtéséről* szól: ne lebbentsd fel a fátylat nevedről, maradjon meg a sejtetés, az átlátható takarás, a való és álom határán időzés pillanatnyi, de boldog illúziója. Valóság és fikció, élet és halál, vágy – képzelet és valóság: ezek fel nem oldása, a határukon való lét, a mindkettőből való részesedés, ez lehetne a másik értelmezése a feliratnak. Amikor tehát Melítesz hátraugrik és cselt eszel ki, eszerint jár el. Rozália, amíg az elbeszélés tart, nem pillantja meg Melíteszt, és nevét sem hallja, hiába is kíván bizonyosságot. Csak sejthet valamit (ez is Morfé álmának köszönhető), de tudásában bizonytalan, és ez tölti el őt izgalommal: „Ó, édes Laurám, az az álom-

ba látszott ifjú hasonló volt ama pásztorlegénykéhez, ki a múlt tavaszi innepen elég vakmerő volt nékem az ő tűzét kijelenteni. Istenem! hogy juthatott nékem eszembe az a szemtelen, (itt Melítesz reszketett a bokornál) hogy álmodhattam én arról a gyalázatosról? Fejts ki, édes Laurám, fejts ki engemet e sok bizonytalan dologból.” Melítesz nem akar illúzióromboló lenni, és nem mer mutatkozni sem: játékaival egyszerre marad meg álomképnek és valóságos pásztorlegénynek, fenntartva a bizonytalanságot. A korábban biszexuálisnak/hermafroditának/transzvesztitának hitt Melítesz ezúttal óvatosabb: amint meglátja, hogy Rozália oldozni kezdé a „szemkötőknek csimbókjait”, nem várja be, hogy a lány pillantsa meg előbb. Nem várja meg, hogy a feltárulás megelőzze a mindennél többet mondó érzéki benyomást. Vagyis nem akar több félreértést, de meg akarja őrizni az álom (vágy) és valóság határátlépései keltette bizonytalanság nyugtalanító és boldog pillanatát (amiben végre önmagára talált). Azonnal megoldja a lány szűz övét (immár kétséget sem hagyva férfiassága és élő volta felől: megholt vagy álombéli férfi ilyen szenvedélyt nem kelthet egy lányban) és eltűnik vele a jótékony sűrűben.

III. „...TÜNDÉR VILÁGTÜKÖR...” (ahogy Berzsenyi Berzsenyit olvashat)

„Kisfaludyt, Csokonait sohasem ajánlottam,
s nem is ajánlom.”

Berzsenyi Dániel Dukai Takáts Juditnak, 1814.

1. „dem Tone nach”?

A „dem Tone nach” kifejezés Kazinczytól származik, egészen pontosan abból a Berzsenyinek írt leveléből, amelyben észrevételeit közli a hozzá elküldött verskéziratról, és ahol, többek között, a versek ’elrendezésére’ is tanácsot ad, miszerint azok a gyűjteményben *dem Tone nach* legyenek csoportosítva.⁵⁷ Annak megkérdőjelezése viszont, hogy Berzsenyi valóban így (dem Tone nach) dolgozta volna át gyűjteményét, tulajdonképpen mindig is hiányzott a Berzsenyi-filológiából és a szövegkiadási gyakorlatból. Miközben a Berzsenyi-szövegek a mindenkori magyar líratörténeti kánon jelentős darabjait képezték, valójában sohasem volt konszenzus arról, hogy filológiai értelemben melyek és honnét is származtathatóak a ’hiteles’ szövegek. Mert miközben a (népszerű) kiadások többnyire az ultima manus elv alapján az 1816-ban megjelent gyűjteményből választottak alapszöveget, magát a gyűjteményt már nem tekintették ’hitelesnek’, elsősorban a Kazinczy-féle dem Tone nach-ajánlás idegen szerkesztői beavatkozásként való értékelése miatt.⁵⁸ Az irodalomtörténet-írás éppen ezért sohasem foglalkozott Berzsenyi 1813-as vagy 1816-os versgyűjteményével, hiszen azt Kazinczy-produktumként aposztrofálták, és ha egyáltalán felbukkant is az értelmezői horizontokon a gyűjtemény kérdése, az jobbára és leginkább a biztosan Berzsenyi által összeállított 1808-as (a ka-

⁵⁷ KazLev. VI. 157–165.

⁵⁸ MEZEI, 1998. 141. skk.

zinczyánus neológia nyelv- és stílusújító elveitől és szerkesztői elvárásoktól még érintetlen) kéziratos versgyűjteményre vonatkozott.⁵⁹

Valóban ennyire nyilvánvaló lenne a helyzet Berzsényi versgyűjteményével? Sohasem létezett volna 'autentikus' Berzsényi-féle szerzői-szerkesztői narratíva?

A válasz először is: nem. A Berzsényi-filológia az első esetben olyasmit kanonizált és érvényesített értékítéleteiben és elemzéseiben, ami korántsem nyilvánvaló. A gyűjtemény keletkezésével és kiadásával kapcsolatban ugyanis tehetünk néhány olyan megjegyzést, amely nagymértékben korlátozza Kazinczy „dem Tone nach”-javaslatának túlértékelt hatását. Ezzel összefüggésben pedig újragondolhatóvá válhat, hogy mit is kezdhetnénk az 1810 nyarán Berzsényi által összeállított, 1813-ban (és 1816-ban) megjelent és autorizált gyűjteménnyel mint a Berzsényi-féle szerkesztői narratíva 'nagy elbeszélésével'.

Amit érdemes figyelembe venni: 1. az 1808-as ún. őskézirat mind a szövegek (filológia), mind a szövegek elrendezése (anthológia) szempontjából valójában autentikus *változat*. Az autenticitás a tudományos elbeszélések számára az idegen kéz általi érintetlenséget, más szóval a (szövegek) olvasatlanságának állapotát jelenti. Egy olyan autográf gyűjteményről van azonban szó, amely szerzői jóváhagyással soha nem vált publikussá.⁶⁰ 2. Az 1808 és 1813 közötti időszak (a poligráfiai folyamat mellett) leginkább az eltérő olvasásmódok történeteként beszélhető el: Berzsényivel mint (újra)olvasó és (újra)író szerző-szerkesztővel,⁶¹ Kazinczyval mint (át)olvasó és (át)író, azaz korrigáló szerkesztő-kiadóval,⁶² illetve a poligráfiai eljárás egyik domináns tényezőjével, Helmezy Mihállyal mint (nem nyomdatulajdonos) kiadóval, aki (bele)olvas és (bele)ír a szövegekbe és a szövegek egészét jelentő gyűjteménybe.⁶³ 3. A Berzsényi által tervezett újabb, Döbrentei által közreadandó kiadás sohasem készült el

⁵⁹ CSETRI, 1986. BÉCSY, 1990.

⁶⁰ BERZSENYI, 1976. (Hasonmás kiadás)

⁶¹ BERZSENYI, 1978. 392–393.

⁶² KAZINCZY, 1979. II. 234.

⁶³ BERZSENYI, 1978. 456.

úgy, hogy azt Berzsényi szerző-jogtulajdonosként jóváhagyta volna. 4. 1816-ban végül is megjelent egy olyan kiadás, amelynek szövegeit a szerző (bizonyos megszorításokkal) jóváhagyta, de amely kiadás 'megformáltságával', 'elrendezettségével' kapcsolatban soha semmilyen kifogással nem élt.⁶⁴

Berzsényi az 1808-as kéziratot gyűjteményét mind a szövegállapot, mind a szövegek elrendezése szempontjából lezártak tekintette. A „tegyetek vele, mit tenni akartok; nem bánja, ha azok kinyomtattnak is, ha tűzbe vettetnek is”⁶⁵ – típusú kijelentések inkább Berzsényi 'dilettantizmus-retorikájának' részeként képzelhetők el, semmint valós szerzői-szerkesztői utasításként. A Berzsényi-szövegek mindenkor kiadásával összefüggő anomáliák – a klasszika általános korrekciós elvén túl – leginkább magának Berzsényinek köszönhetőek. Végül is annak, ahogyan belebonyolódik saját dilettantizmus-retorikájába (az alázat, a tapintat és az elhallgatások alakzataként értve mindezt), ami visszatartja attól, hogy nyilvánvaló módon (verbálisan) álljon ellen protektorainak. Ahogy apjának, Berzsényi Lajosnak írja 1810 végén, munkáját „Kazinczyn és Kisen kívül még senki sem látta”.⁶⁶ Magyarán nem érheti a dilettantizmus vádját a kiadás elhúzódnása miatt. Ennek ellenére a dilettantizmus-retorika egyébként nyíltan bukkan fel a protektorokhoz (Kishez és Kazinczyhoz) írott levelekben, melyekben ítéletre és korrekcióra biztatja két olvasóját.⁶⁷ A levélíró Berzsényi számára mindez a horatiusi *nonum prematur in annum*-ból eredeztethető alázatként fogható fel ('felfedezése', vagyis 1803 és az első kiadás, 1813 között tíz év telt el, 1803 és két olvasójának adott kézírata, vagyis 1808 között öt), amelyet úgy tűnik, mintha komolyan is gondolna, Kölcsey kritikájáig mindenképpen.⁶⁸ A dilettantizmus-retorika azonban folyamatosan kísérti: Kazinczy korrekcióit olvasva ugyan továbbra is alázattal (vagy már inkább retorikus alázattal) válaszol protektorának, de lé-

⁶⁴ Uo. 479–481.

⁶⁵ BERZSENYI-KIS, 1985. 995. vagy: KazLev. VIII. 77.

⁶⁶ BERZSENYI, 1978. 441.

⁶⁷ Uo. 374., 437.

⁶⁸ Uo. 483.

nyegében maga dönt a vitás kérésekről, „valamint csak ízlésem és poézisom természete megengedheti”.⁶⁹ Másrészt a versei kiadása körüli huzavona, illetve Helmeczy autoriter szerkesztői eljárása mintha ismételtén ennek a nagyon is félreérthető dilettantizmus-retorikának volna köszönhető. Azaz a Berzsenyi-szövegek és azok együttese 'szabadon' korrigálható: „Gyűjteménykémmel tégy, amit tehetsz; az már nem az enyim, hanem Tied” – írja Helmeczynek.⁷⁰ Az előírt alázatot Berzsenyi abban a pillanatban lecseréli, ahogyan első kötetét kinyomtatva meglátja. Ezt követően már kifejezetten ragaszkodik ahhoz, hogy mindenről értesüljön, hogy minden korrekcióját betartsák, ami részben sikerül is neki.⁷¹

Berzsenyi a kiadások során minden esetben megkapta a kész korrektúrapéldányokat, amelyeket ki is javított és vissza is küldött kiadójának. Ugyanez történt a második kiadás negyedik könyve esetében is, ahol az episztolák korrektúrapéldányát szintén megkapta és javította.⁷² A korrektúrapéldányok, mint ahogy arról a levelezés indirekt módon árulkodik, a levelek mellékleteiként vagy önmagukban kerültek postázásra. Volt hogy elvesztek, de gyakorlatilag rendre pótolták a hiányokat.⁷³ A Helmeczy-féle korrekciók, mivel Berzsenyi tudta nélkül történtek, arról árulkodnak, hogy a kiadó a szerző által többször is javított korrektúrákról nem volt hajlandó teljes mértékben átvezetni a változtatásokat, tehát inkább önkényesen, mintsem jóhiszemű tudatlanság miatt korrigált. Helmeczy sokszor idézett és tévesen értelmezett levele sok mindent elárul a kiadás háttéréről. Berzsenyinek írja: „Ne nevezzük a most küldött uj darabokat 4-dik könyvnek? Megtartjuk-e az első kiadás rendjét 's nem

⁶⁹ Uo. 390.

⁷⁰ Uo. 452. Lásd még: uo. 440., illetve: KazLev. X. 251.

⁷¹ Uo. 467.

⁷² Uo. „Epistoláimba tett némely változtatásaimat nemrég megküldtem, s reménylem, eddig már vetted, de ha venni nem találnád, kérek, add tudtomra, hogy azokat néked ismét megküldhessem.”

⁷³ A korrektúrázásról lásd a szintén Trattnernál ekkor készülő Kazinczy-féle Dayka-kiadást: „az az ív, melyet nékem mutatoul küldtél vala, tetemes hibákat mutat...” = KazLev. X. 203. Kazinczy Helmeczynek. A korrektúrázásról és azok javításáról = V. ECSÉDY, 1999. 239–249.

volna-e jobb külön választani a' mért verseket a' rimesektől juxta ordinem chronologikum 's ezt te magad tudod a legjobban! Küldd meg azon jobbitást is, melyet Bilkeinek küldtél".⁷⁴ Helme-
 czy levélrészlete több szempontból is tanulságos lehet számunkra. A filológia például kritikátlanul kanonizálta Merényi Oszkár véleményét, aki „*fejlett kiadói felfogás*”-ként értékelte Helme-
 czy javaslatát, azzal együtt, hogy „*az új daraboknak [azaz a Negyedik Könyv episztoláinak – O. Cs.] negyedik könyvbe való sorolása az ő ötlete volt*".⁷⁵ Holott az idézet világosan mutatja Helme-
 czynek a gyűjtemény egészével kapcsolatos, a versszöve-
 geknek a szerző beleegyezése nélküli átirásához hasonló autok-
 rata hozzáállását.⁷⁶ Az „új darabokat” a 'kiadó' nem negyedik
 könyvbe „sorolja”, hanem csupán az elnevezésre tesz javasla-
 tot. Javaslatra, figyelembe véve azt, hogy az első, 1813-as kiadás
 szövegei szintén könyvekbe voltak sorolva, inkább túlbuzgó-
 ságnak tűnik, mintsem érdemien új ötletnek. Az új szövegek
 egyben tartásáról ugyan ezen kívül nem maradt fenn semmi uta-
 lás, és akár másképpen is lehetne értelmezni Helme-
 czy javasla-
 tát, de az idézet többi része feleslegessé teszi mindezt: „Megtart-
 suk-e az első kiadás rendjét?” – teszi fel a kérdést Helme-
 czy, vagyis éppen hogy változtatna azon a gyűjteményen, amelyhez
 Merényi szerint egyébként csak egy új könyvet csatolna. Hel-
 me-
 czynek már koncepciója is volna ahhoz, ahogyan (a versszö-
 vegek neologizáló átirásához hasonlóan) a gyűjteményt át le-
 hetne szerkeszteni. Tehát „nem volna-e jobb külön választani
 a' mért verseket a' rimesektől juxta ordinem chronologikum 's
 ezt te magad tudod a legjobban!” Ez a mondat (amellett, hogy
 Berzsenyi nem reagált rá, és nem nyúlt hozzá az első kiadás
 szövegeinek sorrendjéhez) pontosan mutatja, ahogyan Helme-
 czy mint 'kiadó' át/olvassa és át/írna a gyűjteményt. Egyrészt
 a klasszika normatív szempontjainak megfelelően csoportosít-
 va a szövegeket (külön-külön műfajonként), *másrészt* mindezt
 „*juxta ordinem chronologikum*” tenné, úgy ahogyan ekkoriban
 már azt a német kiadók is teszik, időrendben, a költő 'fejlődési

⁷⁴ BÖM, 205.

⁷⁵ L. uo., illetve újabban: KÖRIZS, 1996.

⁷⁶ BERZSENYI, 1978. 468–472. és 479–481.

szakaszait' reprezentáló módon. Eszerint (talán) elől a 'korai', még 'éretlen' darabok lennének, amelyek 'formailag' is hasonlóak (rímes versek), majd az 'értettebb', 'mértékre' vett versek. Hogy az „ezt te magad tudod a legjobban!” mire vonatkozhat, nem tudni, de megjegyzendő, hogy Berzsenyi, különösen Kölcsey kritikája kapcsán utal „gyermekkori” dalaira, Kölcsey szavaival „készületlen s fiatalkori” darabjaira, amelyeket nem szégyellt felvenni kötetébe, és amelyeket természetesen nem a gyűjtemény elején, hanem nagyobbbrészt a Harmadik Könyv elején helyezett el, amit a recenziens Kölcsey, az 1816-os kötetre mint gyűjteményre vonatkozó egyetlen reflexióként, egyébként kifogásolt is.⁷⁷ Mindent összevetve nagyon úgy tűnik, hogy Berzsenyi ellenállt Kazinczy és Helmečy direkt beavatkozásainak is. Ennek ellenére a második kiadás tele volt hibákkal és Helmečy „írtóztató Prefatio”-jával jelent meg, miközben a szövegek sorrendje nem változott. Az egykorú Berzsenyi-szövegkiadások végső konklúziója az, hogy valójában (textológiai/filológiai szempontból) nincs 'megbízható' (autorizált) Berzsenyi-szöveg. Az ultima manus egy olyan gyűjteménnyel (1816) kapcsolatban érvényesíthető csak, amelynek szövegközlésével szemben a szerző számos kifogással élt. Ezzel szemben a gyűjtemény 'rendjét' soha nem érte szerzői kritika vagy kifogás. A Takácsi Horváth Jánoshoz írt Berzsenyi-levél minden fenntartással együtt is tartalmazza azonban a szerzői jóváhagyást, amely alapján az ultima manus mégis a lehető legszerencsésebb választás a Berzsenyi-filológia számára. A levélben Berzsenyi előbb Helmečyre panaszkodik a második kiadás miatt, majd mégis azt ajánlja Takácsinak, hogy német fordítója (Wimmer) „tekintse meg az új kiadást, mely az idegen foltokból ki van tisztítva, s néhány új darabokkal megszaporodott”.⁷⁸

Visszatérve az őskéziratra. Amikor Kazinczy ezt a kéziratot, szokása szerint, saját kezével lemásolta, azaz olvasása során át-

⁷⁷ BERZSENYI, 1978. 195.; Takácsi Horváth Jánosnak 1816-ban még azt írja, hogy „sok gyermekkori darabjaim vannak, melyek a kényes németek előtt kevés becsületet szerez magának és nekem.” = uo. 480–481. Vö.: KÖM2, I. 426–427.

⁷⁸ BERZSENYI, 1978. 481.

és újraírta mind ortográfiai, mind stiláris, mind pedig az elrendezés szempontjából, saját elképzeléseihez kívánta azt közelíteni, akárcsak a Dayka-hagyatékot, de anélkül, hogy valójában kivette volna Berzsenyi kezéből a végső döntés jogát. A Vitkovicsal és Helmeczyvel ez ügyben folytatott levelezése (lásd később) éppen arról árulkodik, hogy maga Kazinczy fogta vissza a kiadásban közrejátszó 'ifjakat' az önkényes, a szerző tudta nélküli korrekcióktól (persze felemás sikerrel). Egyébként Kazinczy sokat hangoztatott, hivatkozott és applikált kompozíciós javaslatáról (lásd, dem Tone nach) nincsenek konkrét ismereteink: a BÖM-ben Merényi által közreadott sorrend csupán Gálos Rezső „megközelítő összeállítása”.⁷⁹ Az inkriminált levélrészlet egyébként így szól: „Három könyvre osztatom-fel a' könyvet, mert a' versek ennyi felé oszlanak dem Tone nach; s ha felosztva nem mennének közre, az olvasó nagyon fel fogna zavarodni a maga örömeiben, midőn a' poétai régiókban lebegő Lantos egyszerre moralista lesz, vagy oly tónusú szerelmes panaszokat mod, a' milyeneket itt a' harmadik könyv közepe táján állanak. Ezen felosztással biztosan fog nyerni a' vers gyűjteménye. Az első karaktere így a' fentebb nemű dal, noha ez osztán alább száll, a 2dik a' magasabb repület, a' 3dik a' didacticus és Alltagspoesien.” Kazinczy szerkesztői javaslata a 'Deáki mód' narratíváira emlékezet (← 'Deáki mód'), és az olvasóra (vagyis saját mintaolvasójára) hivatkozva várja el a műfaj-normatív és hierarchizáló szövegcsoportosítást, hogy az olvasó 'fel ne zavarodjék örömeiben'. A Kazinczy által ajánlott új sorrend ugyan nem ismert, az viszont igen, hogy 1810 tavaszán-nyarán Berzsenyi újraolvassa és újraírja visszakapott kéziratát. Az 1813-ban megjelenő kötet, összevetve Kazinczy javaslatával, több ponton hasonlóságot mutat. A szövegek három könyvre vannak felosztva, ahogyan azt Kazinczy javasolta, és bizonyos módon a dem Tone nach is visszaköszön. Az Első Könyv ugyanis jobbára valóban 'fentebb nemű dalokat' tartalmaz, már amennyiben az elégiákat ide sorolhatjuk. A Második Könyv hazafias ódái megfeleltethetőek a 'magasabb repület' igényének, míg a Harmadik Könyv első harmadát kitevő rimes ver-

⁷⁹ BÖM, 198.

sek talán beleférnek a Kazinczy-féle 'Alltagspoesien' kategóriájába. Az 1813-as gyűjtemény a felületes olvasó számára mindenképpen megfeleltethető a klasszicizáló kötetektől elvárt műfajhierarchikus felosztásnak. Nem tagadható ugyanis az, hogy az egyes könyvek ilyen értelemben viszonylag homogének. Kazinczy mindenesetre, tudomásunk szerint, többé nem hozza szóba a kötet kiadási munkálatai során a kötetrend kérdését. Úgy gondoljuk azonban, és erről a következő fejezetek szólnak majd, hogy nem eredeztethető egyedül a dem Tone nach-ajánlásból ennek a kötetnek a narratív stratégiája. Azt ugyanakkor el kell ismernünk, hogy éppen a Kazinczy-féle javaslat hatásának tulajdonítható, hogy Berzsényi megváltoztatta az 1808-as kézirat rendjét, mint ahogyan azt is, hogy Berzsényi egyáltalán 'számításba vette' a szerkesztői narratívában rejlő 'többlet lehetőségeket'.

Az első kiadás (1813) szövegeinek sorrendje egyébként az 1810-ben kiadásra elküldött kézirathoz képest nem változott. Az eltérések (szövegbeillesztések, illetve a második kiadásban – 1816 – két vers helycseréje és az episztolák Negyedik Könyve) lényegében az 1810 nyarán kialakított 'rend' érintetlenségét bizonyítják. Az első kiadás öt verssel tartalmazott többet, mint az 1810 nyarán elküldött kézirat. Valószínűleg az elhúzódo kiadási procedúra tette lehetővé azt, hogy az 1811-ből származó *A' Tánczok*, *Emmihez*, *Életphilosophia*, illetve az 1812-ből származó Teleki- és Prónay-ódák Berzsényi akaratából bekerüljenek a kötetbe. Az már kérdéses, hogy Berzsényi jóvoltából kerültek-e ezek a szövegek oda, ahol ma is olvashatóak. A kérdésre nincs egyértelmű válasz. Abban a levélben, amelyben a Teleki-ódáról szól, az „iktassátok rokonai közé” utasítás nem tekinthető egyértelműnek (még ha az óda valóban 'rokonai közé' kerül is a Második Könyvben), azzal együtt, hogy éppen ebben a levelében is korrekciókra ad utasítást Nagy Pálhoz szóló ódája kapcsán.⁸⁰ Mindenesetre az 1816-os kiadás előtt Berzsényi nem változtatja meg az első kiadásba 1810 után került szövegek helyét. Akár maga rendelkezett, akár kiadói illesztették is be a szövegeket, azt jóváhagyta, mi több, megerősítette azzal, hogy

⁸⁰ BERZSENYI, 1978. 447.

amikor módja lett volna rá, inkább két másik szöveget (a Második Könyvben a Téli Takácshoz-t és a *Féltést*) cserélt fel egymással. Merényi szerint ellenben a fenti beillesztések (a kötet 'rendjének' kialakítása mellett, mintegy azt megerősítendő) Kazinczynak tulajdoníthatóak. Mindezt egy Vitkovics-levélre alapozza, amely Kazinczyhoz szól: „A szépnek szeretésére kérek, írd meg, hogyan mi formában nyomtassuk a munkát. Az általa [Berzsenyi által – O. Cs.] küldött három darabot hová rendeljük?”⁸¹ A forma a tipográfiára vonatkozik, amelyben Kazinczynak nagy tapasztalatai voltak. A szövegek 'rendelése' kapcsán viszont érdemes egy másik, Kazinczy által Berzsenyinek írt levelet idéznünk: „Írd meg a rendeléseket, hogy azt minden késedelem nélkül vehesd. Bár a Te verseid éppen azon formában s azon betűkkel nyomtathatnának [mint a Daykéé – KazLev. X. 238.].” Berzsenyi tehát tett/tehetett rendeléseket a versek beillesztését (itt a két ódáról van szó) és a formátumot illetően, de azokat Vitkovics vagy nem kapta meg, vagy ha meg is kapta, nem vette ezeket komolyan, hiszen Kazinczyhoz fordult. Kazinczy írja Helmeccynek: „Minthogy azt hiszem, hogy Berzsenyi teljesíteni fogja utolsó postával hozzá intézett kérésedet, s verseit éppen így adatja ki” (KazLev. X. 251.). Kazinczy számára a forma (külsőalak, tipográfia) fontosabbnak tűnik a további rendeléseknél. Sem itt, se máshol nincs arra utalás, hogy Kazinczy ezen kívül reagált volna a gyűjtemény egészére. Hallgatása vagy belenyugvás abba, ahogyan Berzsenyi a korrekciókat végrehajtotta, vagy félreértése annak, amit a korrekciók alapján olvasott. Hiszen a gyűjtemény *végül is* három könyvre van osztva, az ódák, a dalok és az elégiák *jobbára* külön-külön csoportokban vannak, ahogyan dem Tone nach jávallotta.

⁸¹ KazLev. IX. 336.

2. Berzsenyi, a jófiú

Az alcím minden bizonnyal provokatív, de talán kifejező: az 1816-os gyűjtemény mintaszerkesztői narratívája ugyanis minden létező (általunk ismert) 'kompozíciós' elvet felhasznál. Persze éppen ez a 'sokaság' teszi különlegessé, ismerőssé és ismeretlenné, szokatlan mértékű egységessége mellett mégis 'dynamikussá' olvasását. A helyes mű kapcsán tárgyalt (← *A horatiusi 'helyes mű'*) szempontokat (műfaji, variábilis, középpontos, keretversek, tematikus) az 1808-as és az 1813-as, illetve 1816-os kiadások összevetésével hozzuk szóba. Már csak azért is, mivel az 1816-os gyűjtemény (ha külön nem jelöljük, akkor a továbbiakban ezt a kiadást nevezzük gyűjteménynek) peritextusai nem tartalmaznak direkt olvasási ajánlásokat. A címlapon ezt találjuk: *Berzsenyi Dániel' / V e r s e i , / kiadta egy kalauz Ertekezessel megtoldva / b a r á t j a / Helmeczi Mihály //* [metszet: háromalakos kép, feltehetően a Múzsák karjukban az ifjú Ámorral⁸²] // *Második meg bővített kiadás. /// Pesten, Trattner János Tamásnál 1816.* Majd Berzsenyi portréja rézbe metszve (← *Egy magán[y]mitológus túlsúlya*), és Helmeczy 'borzasztó' előszava (*Ertekezés az úgy nevezett Ujításokról a' Nyelvben*). Ez utóbbi miatt a gyűjtemény 1816-ban nehezen olvasható a nyelvújítási diszkurzuson kívülről, mi több, magát a gyűjteményt is beleállítja (indirekt olvasási ajánlasként értve az értekezést) ebbe a szituációba. Berzsenyi egyébként tervezte, hogy előbeszédet készít – amit végül is nem írt meg – és Helmeczyt is erre biztatta: „Írj te is Előbeszédet, de kérlek, abban engem egy szóval se dicsérj, mert azzal mind magadat, mind engemet nevetségessé teszel. Nincs itt annak helye. Ezt az ízetlen gyermekséget a Himfyben láttam legelőször, s már akkor, mint gyermek, undorodtam tőle.” Berzsenyi azt is kérte kiadójától, hogy közölje majd vele, amit írt, de ezt Helmeczy persze nem tette meg.⁸³ A peritextus direkt elemeit tekintve Berzsenyi (látszólag) tehát egyedül az arcképével törődik komolyabban, illetve szerzői ne-

⁸² KAZINCZY, 1979. II. 234.

⁸³ BERZSENYI, 1978. 472. és 475.

vének írásához (= Ber'senyi ← *Bokrétakötők / A kiadói névadás*) ragaszkodik. A gyűjtemény címe (*Versei*) formális, rématikus cím nincs, van viszont *Jegyzések* (rövid szómagyarázatokkal) és *Foglalat*. Ez utóbbi, illetve a belső, indirekt olvasási ajánlások (tördelés, lapszámozás, körzetek) is figyelmet kapnak a mintaszerkesztői elvek vizsgálatakor.

Már az 1808-as kéziratban is megfigyelhető volt a fontosabbnak ítélt szövegeknek az olvasás fókuszában való elhelyezése. Ez a fókusz, a versgyűjtemény szelektív olvasása szempontjából a kötet eleje és vége, vagyis az ún. keretversek.⁸⁴ A keretversek funkciója a formaadás, a figyelem felkeltése, bizonyos témák hangsúlyossá tétele (← *A horatiusi 'helyes mű'*). Az 1808-as gyűjtemény első szövege a *Kazintzy Ferentz*, amely az 1813, illetve 1816-os kiadásban *Ajánlás* címmel (és megváltozott szöveggel – de ettől most eltekintünk) szintén ugyanott, vagyis a gyűjtemény elején szerepelt. A címváltozással a mintaszerkesztői stratégia, a protektort előtérben hagyva, az ajánlás funkcióját teszi hangsúlyossá, ezzel, illetve a peritextuális jelzésekkel (lapszám nélkül, önálló oldalon) is 'elszakítva' és/vagy 'kiemelve' a gyűjteményből(től). A következő szövegek az 1808-as kéziratban: a *Magyar Ország, A' tizen nyoltzadik század*, a *Nagy Lajos, és Hunyadi Mátyás*, illetve a *G. Festetits Györgyhez* („Festetics boldog”). Az első hármat Kazinczy javaslatára, a negyediket saját akaratából Berzsenyi elhagyja a gyűjteményből, alapvetően változtatva ezzel a hazafias/nemzeti retorikán. Ezzel szemben az 1808-as kézirat utolsó darabjai, a *Butsuzás*, *Barátimhoz*, *Az első Szerelem*, *Fohászkodás* és *A Magyar Tudósokhoz* nemcsak hogy megmaradnak (*Az első Szerelem* kivételével, amit szintén Berzsenyi hagy el), de funkciójukat is megőrzik, többnyire az egyes Könyvek végén. *A Magyar Tudósokhoz* (*Barátimhoz* címmel) az első kiadás Harmadik Könyvének könyv- és kötetzáró szövegeként, a *Fohászkodás* a Második Könyv végén, a *Barátimhoz* ugyanott, de a *Fohászkodás* előtt, a *Butsuzás* pedig az Első Könyv utolsó két szövege elé kerül. Vagyis az 1808-as kézirat záróversei alapfunkciójukat lényegében megőrizve szóródnak szét a gyűjtemény egyes Könyveinek

⁸⁴ BORZSÁK, 1961. 23–25.

végein, miközben az (1808-as) koncepció (*Kazintzy Ferentz – Ajánlás*, illetve *A Magyar Tudósokhoz – Barátimhoz*) gyűjteményzáró szövegek pozíciója nem változik.⁸⁵ A gyűjteményzáró keretversek kapcsán nem nehéz felismernünk a horatiusi *Carminákkal* való rokonságot (*Ad Maecenatem – Ajánlás*, *Ad Melpomenem – Barátimhoz*). Funkciójuk az általuk közrefogott szövegek egységességének és lezártságának érzékeltetése. Az 1813-as és 1816-os kiadásokban a *Könyvek egészét* záró, illetve az azt megelőző szövegek (*Emmihez*, *Életphilosophia*, *Levéltöredék*) az ismétlés általi összefoglalás, újrarájátszás, megerősítés és végérvényessé tétel funkcióját látják el. Az 1816-os gyűjtemény az egyes Könyvek előtt újabb kezdő- és végpontokat jelöl ki, fő- és alfunkciójú keretversekkel. Mindhárom Könyv elején olyan szövegek (*Küpriszhez*, *Virág Benedekhez*, *A' Múzsához*) találhatóak, amelyek (amellett, hogy az 1808-as gyűjteményben is keretfunkcióban álltak – *A' Múzsához* kivételével) a többi szövegtől eltérően külön lapdiszítést is kapnak: vagyis mind a hely, mind a tipográfia tekintetében az egyes Könyvek mottóversei-ként (mottó = jelige, jelszó, jelmondat) értelmezhetőek – a mintaszerkesztői stratégia ajánlásaként. Az Első Könyv elején lévő *Küpriszhez* – és itt egy filológiai érv jön – 1810 nyarán, a kompozíciós időszakban készült, feltehetően kifejezetten az Első Könyv elejére szánva. A *Küpriszhez* – az Első Könyv mottóverseként, a *Lilla* esetében már látott – belevetítő történetmondásra (is) alkalmas így, invokáció és tárgymegjelölés egyben, amely 'megteremti' az elbeszélőt és exponálja annak (fiktív-idealizált) világát: „Eldanlom első ömledezésimet / Eldanlom, melyekre engem /A szerelem s epedés tanított.” Az ígért szerelmi 'történet' hősnője azonban nem *Lilla* vagy *Himfy* névtelen kedvese, hanem *Lolli*. A Második Könyv elején a *Virág Benedekhez* szóló óda (amely az 1808-as gyűjteményben is nyitófunkcióban állt) a „koszorús Vezér”, vagyis a közösségi költő ideáltípusát állítja az olvasó elé.⁸⁶

A *Metamorphoses* kapcsán már tárgyalt ún. középpontos technikának (← *A horatiusi 'helyes mű'*) az 1808-as kéziratban nem

⁸⁵ Erről BÉCSY, 1990.

⁸⁶ ONDER, 1998. BERZSENYI, 1998.

igazán látni nyomát. A 76 verset tartalmazó gyűjtemény 'közepontja' A' *Halál* volna, előtte a *Görög Demeterhez*, utána A' *Mu'sához* című szövegek. Ezzel szemben az 1813-as kiadásban a szintén 76 versből álló szöveg középpontjában Az *Élet' dele*, a *Kishez* és a *Bucsuzás Kemenes-Aljától* című verseket találjuk, amelyek egyébként mind tematikai, mind pedig formai értelemben is különböznek az egyébként homogén, hazafias ódákat tartalmazó Második Könyv szövegvilágától. Ennek a három szövegnek a műfaji-tematikus értelemben vett 'idegensége' és 'epizodikussága' a szerkesztői narratíva középpontos technikát alkalmazó eljárása felől viszont logikusnak tűnik. A „római költők által kedvelt gyűrűs kompozíció – írja Adamik – lehetővé teszi, hogy a legfontosabb üzenetek kiemelkedjenek azzal, hogy [...] a gyűjtemény közepére helyeződnek.”⁸⁷ Eszerint Ovidius „nem tudott semmit sem kihagyni” a *Metamorphoséséből*, de „a varietas szórakoztató célja mellett tanítani is akar: ezért az átváltozás-elbeszélések hosszú sorával nemcsak azt érzékelteti, hogy minden változik, hanem az istenek haragjáról szóló elbeszélés középpontba helyezésével azt is, hogy magát (az elbeszélőt) ez a harag a relegatio formájában” sújtja.⁸⁸ Az 1813-as kötet közepén lévő szövegek a Második Könyv középső szövegei is egyben: a Könyv és a Könyvek egészének középpontján állva ez a három szöveg a tündér világteljesség makro- és mikrovilágának önértelmező szövegeiként olvashatóak.

A szövegek *műfaji* csoportosítása a kéziratos gyűjteményre nem jellemző, éppen ezen változtatna a Kazinczy-féle dem Tone nach-javaslat. A kiadásban mind a korábbi *variabilitás* (talán ebben, a témában és versformában egymást váltva követő verscsoportok „hullámmozgásában” és a keretfunkciójú versekben volna leginkább megragadható az 1808-as gyűjtemény mintaszerkesztői stratégiájának a jellegzetessége⁸⁹), mind a műfaji tipologizáció tetten érhető, de egyértelműen egyik sem. Az imént említett középpontos technika például megbontja a tematikailag és műfajilag is látszólag homogén környezetet, ellentmondva ezzel

⁸⁷ ADAMIK, 1998. 109. és 103–115.

⁸⁸ Uő. uo. 113.

⁸⁹ Erről CSETRI, 1986. 18–20.

a műfaji normativitásnak, még ha szélsőségesen értjük is a dem Tone nachot. Másrészt ezzel a változatosságot jelentő variabilitás sem jön létre, hiszen ez a három szöveg inkább elvész, vagy éppen kiemelkedik a Második Könyv közepén. Az Első Könyvben elégiák keverednek dalokkal, míg a Harmadik Könyv elején a rímes dalokat anakreóni dalok követik, majd egy románc (*A' Remete*). A később idecsatolt negyedik Könyv ugyan az *episztolák könyve* lenne, de ennek peritextuális megnevezése (*Epistolák*) csak *A' Temető* című vers után olvasható, *A' Pesti Magyar Társasághoz* felett. Vagyis *A' Bonyhai Grotta*, a *Báró Wesselényi Miklós képe* és *A' Temető* megint csak zavart kelt a normatív elvárások horizontjain. A Negyedik Könyv elején *A' Bonyhai Grotta* így akár (vagy inkább) az első kiadás recepciójára adott szerzői reflexióként volna olvasható, amit az episztolák követnek, a nyilvánosság műfajilag jellemző darabjaiként.

Horatius 'Római ódái' a Carminák 'tematikus-lineáris' olvasása során észlelt és értelmezett szövegcsoporthoz.⁹⁰ Az értelmezés ebben az esetben olyan (minta)szerkesztői narratívát (re)konstruál, amely bizonyos verseket tematikai megfontolásból gyűjt egybe. A szövegek együttesének olvasása így tovább differenciálhatja az értelemképzést. Berzsenyi gyűjteményének Második Könyvében találkozhatunk Horatius 'római ódáknak' nevezett szövegcsoporthoz hasonló jelenséggel. A Publicum szövegvilágának váteszsköltője ódákat és palinódiákat énekel, szembeállítja a múltat, a jelent és a jövőt, és a közösségi érvényű cselekvés fontosságát hangsúlyozza. A Második Könyv a *Fohászkodással* zárul, Berzsenyi egyetlen igazán és őszintén vallásosnak mondható versével, amely így a Második Könyv alapidilemmájára (romlás vagy virágzás) adott válaszként (is) olvasható.⁹¹ A Harmadik Könyv első harmadának versei, *lineáris olvasással*, a dalköltő arcas archaikus és bukolikus szövegvilágaként érthetőek. Hasonlót ahhoz, amit *A' Tsókók* és a *Himfy* (← *A' Tsókók egy mondatáról / Maga magának mese*) kapcsán már lát-

⁹⁰ BORZSÁK, 1961, 23., illetve különösen: BORZSÁK, 1974.

⁹¹ ONDER, 1998. Lásd még Borzsák István Horatius-olvasatát: a nép „mikor már végső romlás fenyegeti a birodalmat, a meghallgatás reményével fordulhat isteneihez.” BORZSÁK, 1961. 23.

hattunk.⁹² A kanonikus (minta)szerkesztői narratívák mindegyikére találhatunk példát Berzsenyi gyűjteményében, anélkül hogy bármelyiket is dominánsnak érezhetnénk.

A különféle eljárások együttes jelenléte olvasásmódok sokféleségét vonja maga után. Bárhogyan is olvassuk, mindig lehet olyan érzésünk, hogy olvasásunk módja, éppen a direkt és hangsúlyos egységesítő tényezők és/vagy olvasási ajánlások hiánya miatt, sohasem lesz/lehet kizárólagos és megnyugtató. A *Lilla* a Poétai Román terminusa a 'hagyományos' versgyűjtemény és a 'román' narratív lehetőségeit peritextuális olvasási ajánlásával hozza játékba, újszerűen téve ismeretlenné az ismerőst. A *Himfy* a petrarcai daloskönyv és a naplóregény 'párosításával' az ismerőst popularizálja újszerűen. Berzsenyi gyűjteménye ezekkel szemben semmi újat nem mutat fel. Kanonikus eljárásaival mégis többértelművé válik, paradox módon éppen az ismertetel, hagyományosan teszi ismeretlenné az ismerőst. Egyetlen kitüntetett (régi vagy új) olvasási stratégia helyett az összes addigi ismerhetőt kínálja fel mintaolvasója számára, és ez épp elégnek látszik, hogy ismeretlenné, mi több, észrevétlenné váljon.

Ha egy szóval akarnánk jellemezni mindezt a 'tarkaságot', amely mégis 'harmóniás' valahogyan, akkor Berzsenyi egy metaforáját vehetnénk alapul, azt állítva, hogy ez a gyűjtemény mint a lírai életművet reprezentáló opera omnia, valójában nem más, mint „tündér világtükör”.

⁹² BERZSENYI, 1998. 31–36.

EXKURZUS:

A hibridium (vegyületek, tündék és harmóniák)

Irodalomtörténeti közhely: Berzsenyi Kölcsey kritikája után olyanira megsértődik, hogy szinte felhagy a költészettel és önmagát igazolandó (elhagyva a dilettantizmus-retorikát), poétikai-esztétikai tanulmányokba fog. Berzsenyi az 1817 előtti leveleiben folyamatosan „elhidegülésről”, egyfajta kiégettségről beszél, vagyis az a fajta lírai teljesítmény, amelyet ezt megelőzően produkált, úgy tűnik, a Kölcsey-kritikától függetlenül sem lett volna ilyen színvonalon megismételhető vagy folytatható. A kritika és ennek fogadtatása legfeljebb csak egyértelművé tette a jelenséget. Legjelentősebb versei, kevés kivétellel mind 1816 előtt készültek. A poétikai-esztétikai 'készülődés' a kritikára adandó válasz jegyében telik, inkább szisztematikusan, intenzíven és nem olyan extenzitásban, mint ahogyan azt korábban tette. Mindennek felemlégetésére azért van szükség, mivel a továbbiakban Berzsenyi két, poétikai nézeteit leginkább reprezentáló szövegét, az *Észrevételeket* és a *Poétai harmonistikát* (a továbbiakban PH) szeretnénk kisajátítani gyűjteményének olvasásához. Pontosabban arra tennénk kísérletet, hogy ezeket a szövegeket az 1813-as, illetve 1816-os gyűjtemény nyilvános *epitextusaiként* olvassuk, olyan szövegekként tehát, amelyek a mintaszerkesztői narratíva konstrukciójához járulhatnak hozzá, éppen 'Berzsenyi Berzsenyi-olvasása' felől.

A PH-ból vett legfontosabb idézet, amely végigkíséri majd ezt a fejezetet, így szól: „Az igazi poézis, ez a tündér világtükör, minél inkább poétai világtükör, annál inkább nem egyes színeit, hanem mindenkor egészét mutatja az életnek; az élet pedig nem csupa szomor, nem csupa vígság, hanem csak ezeknek ve-

gyülete és éppen az a valódi poézis, mely a valóság tarka vegyületét harmóniás vegyületté formálja”.⁹³

(*Berzsenyi mintaolvasójáról*) Arra a felvetésre, hogy milyen is lehet az a mintaolvasó, amelyet a mintaszerkesztői stratégia konstruál magának, elsőként az *Észrevételek* szövegéből indulhatunk ki: „én a poézis publikumát nem egy-két pedántban látam, hanem *közönséges középszerű emberiségben*, oly emberiségben tudniillik, melyből mind a felcsigázott tudós, mind a lecsigázott pór egyaránt kimarad. [...] az oly publikumnak pedig szintűgy tetszenek az én gyerekkori dalaim, valamint legjobb ódáim.”⁹⁴ A ’középszerű’-elgondolásnak az olvasóra való kivetítése nem tűnik újdonságnak. A ’tudós’ és a ’tudatlan’ olvasók kategóriái (← *A megszólított olvasó*) közé ékelt olvasó az új irodalom elvárt, ’létrehozandó’ mintaolvasója, a populáris és a literátus regiszterek között.⁹⁵ A PH önkritikusan reflektál az új irodalom és olvasóközönség korábbi koncepcióira: „Nem szeretettni, nem használni, hanem bámultatni akarunk; s nem az ifjúságnak és népnek éneklünk, kiknek használhatnánk, hanem tudós terminológusoknak, kiknek már nem használhatunk.” Majd: „legfőbb feladás a poétának a poézist úgy popularizálni, hogy egyszersmind a mívelt ízletnek is eleget tegyen. [...] mert a népen és popularitáson nem parasztot és parasztságot kell érteni; hanem azon népet, mely a poézisnek elfogadására el van készítve, és azon szép természetes együgyűséget, mely a régiek jobb költészetét bélyegzi. Az ily populáris poézis egyiránt szól mind a míveltebb, mind az együgyűbb néphez, és az éppen a cél, hogy ezekhez egyiránt szóljon, vagy igazabban, inkább azokhoz, kiknek még használhat, mint amazokhoz, kiknek csak gyönyört adhat. Mert főntebb cél a többséget lelki világba emelni és teremteni, mint a már ottlévőket gyönyörködtetni.”⁹⁶ Berzsenyi populáris mintaolvasója, amellelt hogy az újra és a régire

⁹³ BERZSENYI, 1978. 337.

⁹⁴ BERZSENYI, 1978. 194–195.

⁹⁵ HÁSZ-FEHÉR, 2001.

⁹⁶ BERZSENYI, 1978. 329 és 333.

egyaránt érzékeny, leginkább kondicionált olvasó, azaz „el van készítve” a költészet befogadására.

(a költészeti formák és a versgyűjtemény) Hogyan tud/képes/kíván megfelelni az imént vázolt ('nyitott') mintaolvasói koncepciónak Berzsenyi gyűjteménye? Hogyan lehet úgy popularizálni a poézist, hogy az a „mívelt ízletnek” is megfeleljen? Ha ennek az olvasónak „szintúgy tetszenek az én gyermekkori dalaim, valamint legjobb ódáim”, akkor nyilvánvalónak látszik, hogy mind a verselés (forma), mind a szerkesztés kapcsán egyszerre kell könnyűnek és nehéznek lennie. Elsősorban A' *Remete* kapcsán hozódnak elő ilyesféle kérdések, Berzsenyi ugyanis „némely módiverselők”-kel ellentétben védhetőnek tartja rimes verseit (és azok ebből fakadó hibáit) is. Ahogy a PH-ban erről olvashatunk: „a legfőbb költészet nem csupa líra, nem csupa dráma és nem csupa eposz, hanem ezek harmóniás vegyületű közlélete; oly közlélet, amely a lírai muzsikát, drámai szoborzatot és epосzi festményt egy alakban” egyesíti.⁹⁷ Ezért, ahogyan az az *Észrevételek*ben olvasható, A' *Remete* „az igen tág és szűk formák között középen áll, s nem egyéb, mint a líricumnak általmenetele a többi, szabadabb formákra”.⁹⁸

Hogyan képes ezt a 'középszeres' koncepciót, a középszeres mintaolvasónak a gyűjtemény mintaszerkesztői stratégiája prezentálni? Az *Észrevételek* a formai és tematikai kérdések kapcsán reflektál általában a versgyűjtemény jellegére: „De egyéb-iránt is ki nem látja azt, hogy valamint az én gyűjteményem, úgy minden jobb lírai gyűjtemények nem egyebek, mint különféle természetű műveknek hibridiumai. [Kiemelés tőlem – O. Cs.]”⁹⁹ A 'középszer' és a 'vegyület' úgy képes magában foglalni a szélsőségeket, hogy az harmonikus legyen. Amikor hibridiumról beszél, az a harmóniás vegyülethez hasonló, azaz a különféle természetű, formájú és tematikájú, jó és rossz, korai és érett, lírai műveket érti. Az *Észrevételek* szerint tehát az igazi

⁹⁷ Uo. 334.

⁹⁸ Uo. 196.

⁹⁹ Uo. 205.

versgyűjteményt (formai-tematikai) heterogenitás, és nem a *Himfy*hez hasonló homogenitás jellemzi. A hibridium a természet változatosságára és sokszínűségére vezethető vissza. Ezzel teljesíthető az a cél, hogy a poézis a kiművelteknek és a költészetre elkészített egyszerűbb olvasónak is eleget tegyen. A Berzsenyi-féle populáris költészet olyan hibridium, amelyben minden megvan (az élet és a lírai formák tarka vegyülete), és a poéta, pontosabban a szerző-szerkesztő feladata az, hogy ezt a hibridiumot harmóniás vegyületté, versgyűjteménnyé formálja, amely tehát úgy közérthető, hogy a kényesebb ízlésnek is megfelelő, olyan bokréta, amely az igen tág és igen szűk formák között középen áll.

Az *Észrevételek* után a PH-ban is, kimondatlanul ugyan, de a gyűjtemény kérdése kerül szóba a „sok egyforma vers” kapcsán. A „sok egyforma vers csakugyan előbb okozhat unalmat, mint különféle tárgyak természetével változó versformák különfélesége unalmas tarkaságot”.¹⁰⁰ A sok egyforma vers érthető: ez lenne tehát a *Himfy*, az utóbbi pedig a hibridium képlete: a különféle tárgyak természetével változó versformák különfélesége. Berzsenyi Csokonai és *Himfy* helyett Péteri Takács József verseit ajánlja Dukainak, ő ugyanis nem túl erős de nem is 'száll a porban'. Berzsenyi a *Himfyt* többször is elmarasztalja a 'gyűjtemény' homogenitása miatt, miközben Csokonairól csak annyit ír, hogy eredeti gondolatai vannak, de rossz az ízlése. A *Lilla* kételtűje és Berzsenyi hibridiuma mégis nagyon hasonlóak. Mindkét esetben valamiféle 'középút' az elérendő cél, deklaráltan a különféle tárgynak megfelelő különféle formák változatosságával való gyönyörködtetés, amely, éppen a helyes egyeztetésnek (tárgy és forma), illetve a szerkesztői eljárásnak (a harmóniába hozó bokréta-kötésnek) köszönhetően egyszerre tanító és gyönyörködtető szövegvilágot hoz létre.

(tündérlítés) Ha a PH-t az 1816-os gyűjtemény által felvetett kérdésekre adott egyfajta utólagos szerkesztői válaszként, önértelmező szöveggént olvassuk, akkor nagyon úgy tűnik, hogy a

¹⁰⁰ Uo. 334.

különféle formájú és tematikájú szövegek egészének szerkesztői újraolvasása és újraírása olyan olvasatot kínál, amely a 'világszerűség' és a 'világteljeség' horizontján válhat leginkább értelmezhetővé. A PH utolsó fejezetének legbeszédesebb reflexiója a már idézett „tündér világtükör”. A tündérités a mindig más, a mindig változó világ hasonlataként érthető, a harmónia pedig az a mintaszerkesztői stratégia, amely a hibriditást képes egybefogni, harmóniás középletté tenni, amely után a tarka vegyület tündér világtükörre változik. Míg Berzsenyi a *Himfyre* tett megjegyzéseiben kifogásolja, hogy Himfy 'nem átalolt a saját feleségével szeretkőzni', vagyis referenciálisan olvas, a PH fikció-definíciója mást mutat: „a fictio vagy költés [a képzelettel ellentétben – O. Cs.] már olyan szabad munkássága a léleknek, mely már a külvilág és képzelet képeivel meg nem elégszik, hanem azokon fölülemelkedik, s azokat ön-nézetei szerint módosítani s új alakokká formálni igyekszik, [...] költeni-idealizálni akar.” A szerkesztői stratégia a valóság tarka vegyületét tehát nemcsak harmóniás középletté teszi, hanem tündériti, azaz *fiktivizálja* és *idealizálja* is azt. Berzsenyi tündér világtükörre, vagyis a gyűjtemény sem más, mint idealizált fikció. A mintaszerkesztői stratégia a szintetizálás után „ön-nézetei” szerint módosítja a világteljeséget, egyfajta elképzelt és vágyott idealizálás irányában. Mert „alig van ember, ki magát és világát valamivé ne költené és képelné [...] a poéta csak szép világot költ, és csak olyan képzeletekkel játszik, melyek az okossággal és szépérzettel egyezők”. Az idealizált, fiktív világteljeség tanít és gyönyörködtet egyszerre. Nem csupán esztétikai, de morális oldalról is poláris, hiszen a szép mellett (esztétikai érzékelés) a jónak is megfeleltethető: „a poézisnak is legfőbb oka és célja a szeretet és a szeretetből folyó teremtés.” Ez a szeretet megfoghatatlannak tűnne, de a költői funkció közösségi attitűdje felől olvasva indokoltnak tűnik, azaz a költő 'Tibúrt és Rómát', a 'Privárumot és a Publicumot' egyesíti magában. „Innét van, hogy a szerető lélek szeretni és szerettetni, gyönyörködni és gyönyörködtetni kíván, gyönyöríti, képzi, szebbíti, harmóniázza magát, hogy szerettesék és gyönyörködtessék [...] tökélyíti minden tárgyait [...] az ön és tárgy tökélyítésnek és

teremtésnek harmóniás egésze és harmóniás képlete: a poézis, vagy a képzőszellem megszébbített testi-lelki világa.” A testi-lelki világ polaritása a privatum és a publicum polaritásához hasonló. A tökéletesített, szebbé és jobbá tett világ a ’valódira’ emlékeztet, benne a testi-lelki világ tanulságos és örömteli dolgaival, az egyén és közösség, a múlt és a jövő, a boldogság és a boldogtalanság, a jó és a rossz, a tökéletes és a tökéletlen egyszerűen lelhető fel. Mindennek fókuszja „az ember, ez a rég s jól úgy nevezett kis világ, mintegy láthatja magában a világot, a világban pedig az embert”. A gyűjtemény szövegvilága a fikció által egybekapcsolja a makro- és mikrokozmoszt, az egyedini (költőn) keresztül mutatja az általánost, úgy ahogyan azt a *Poétika* óta elvárják a költészettől és a költőktől.¹⁰¹ Az *Észrevételek* ez utóbbi kapcsán megkülönbözteti egymástól a tárgyi- és a személyes költőt. Az előbbi „nem ideált ad, hanem csak a tarka valót festi”, míg az utóbbi, „ki magáról szól, vagy legalább magáról látszik szólni, természet szerint ideálnál egyebet nem adhat, vagy adni nem akarhat, mert magának csak oly érzelmeket tulajdoníthat, amilyeneket legszebbnek lát.” A gyűjteményben a személyes költő szól magáról, világa sokszínű, fiktív és idealizált. A személyes költő ebben az értelemben nem egyszerűen utánozza a világot (a mimészis arisztotelészi értelmében, mint a tárgyas költő), hanem idealizálja és fiktivizálja azt, és ha magáról látszik is szólni, az nem lesz más, mint fikció, hogy felmutassa magában a világot, a „világban pedig az embert”.¹⁰²

A schilleri terminológia ajánlásai szerint a gyűjteményben a privatum (Első Könyv) és a publicum (Második Könyv) szövegvilágai az elégia és a szatíra, mint a valóság és mint az eszmény, a (feddő) szatirikus és elégikus költő dichotómiájában tematizálható, míg a harmadik Könyvben az idillivel találkozhatunk.¹⁰³ (A PH valójában csak a naiv és a szentimentális költészet applikálását illetően kritizálja Schiller tanulmányát, ma-

¹⁰¹ ARISZTOTELÉSZ, 1997. 51b7

¹⁰² A PH-ról lásd: KOCZISZKY 1984., CSETRI, 1986. 376–390., uő., 1990. 344. skk.

¹⁰³ SCHILLER, 1960. 310–318. A schilleri terminológia érvényesíthetőségéről: DEBRECZENI, 1993. 12. és 246., illetve CSETRI, 1986. 71.

gát a kettősséget és annak jellemzőit nem.¹⁰⁴) Az Első Könyvben a valóság az ellenszenv tárgya, a tündéri világban a vágyott és eszményi áll túlsúlyban, míg a gyűjtemény végén, annak egészére vonatkozóan (a keretversek miatt) mindez elveszett és el nem ért világgént aposztrofálódik. A Második Könyvben a valósággal a vágyott kerül összetűzésbe, mindez a feddő szatíra felől válva értelmezhetővé.

A gyűjtemény ilyenfajta metaforikus olvasásának horizontján a gyűjtemény, mint tündér világtükör a köz- és magánélet, a makro- és mikrokozmosz területeit egyszerre és egymással kölcsönhatásban mutatja. A személyes költő poézise „mindenkor egészét mutatja az életnek”, ahol a heterogén szövegvilágot és sokszínű életet a mimetikus eljárás az idealizáló-fiktivizáló koncepció ajánlása alapján szervezi középletes egységbe. A gyűjtemény allegorizáló olvasata (világteljesség) éppen azért lehet problematikus önmagában, mivel a teljesség vegyületek középlete, azaz sokféle szervezőelv kapcsolódik egybe, sokféle olvasásmódot kínálva, egyiket sem téve kizárólagossá.

Az epitextusok alapján Berzsenyi gyűjteményében olyan egységesítő mintaszerkesztői stratégiát képzelhetünk el, amely az életmű kerek és lezárt voltának intenciójával (keretversek) olvastatja a gyűjtemény szövegeit és a gyűjtemény egészét. Mindez egy személyes költő fiktív és idealizált világán keresztül átszűrt világteljesség-konstrukció felé mutat, ahol a kis- és nagyvilág, magán- és közélet, vágy és valóság, boldogság és boldogtalanság dichotómiái egyensúlyozódnak ki, ezek tematizálják a gyűjtemény elbeszélését.

Berzsenyi gyűjteménye hibridium: tündér világtükör, a való tarkaságának harmóniás középlete – Radnóti Sándor *Bevezetésről* (← *Hogyan harap enfarkába a posztmodern kelgyő*) írott szavaiban csak egyetlen szót, egy nevet kicserélve: „[Berzsenyi], úgy látszik, saját költői világát világtükörre akarja változtatni, a mostani magyar élet dokumentumává. Az egyes művek önmagukban nem láthatják el ezt a feladatot, méghozzá azért nem, mert művészetében – szintén ennek az életnek a dokumen-

¹⁰⁴ BERZSENYI, 1978. 326–330.

tumaként – rendkívül élesen szétválik a magán- és a nyilvános szféra, tematikusan éppúgy, mint erkölcsileg. Ez a szétválasztás egyben művészi értelemben megteremtése és egymásra vonatkoztatása is a két szférának.”¹⁰⁵ A mimetikusság igény, éppen hibridiumsága okán, azonban mintha ellentmondana a világszerű olvasat stabilizálhatóságának. A keveredő olvasási hagyományok folyamatosan dinamizálni fogják a versgyűjtemény nagy allegorikus elbeszélésként való olvasatait.

¹⁰⁵ RADNÓTI, 1988. 65.

ZÁRLAT

Orczy Lőrincz

Ezen munkához [részletek]¹

Nem büszke gondolat Tudósnak látszani,²
Hívságos akarat Szerzőnek mondatni³
E' Mázolt papírost küldé el nyomtatni,
Könyvnek neveztetni, világra adatni.⁴

Nagy Pap! ki szereti maga anyja' nyelvét,
Mutatta, közölte ezekhez kegyelmét,
Nemzetéhez inkább, mint hozzám szerelmét,
Ő lássa, és vegye magára védelmét.⁵

Menj tehát nyomorúlt verseknek zúgása,
Kedvtelen *Muzáknak* rendetlen sűgása,
Nézd, mit hoz reád is írigyek morgása,
Tudós' tudatlanok fondor susogása.⁶

Mondd meg, a' Szerzőnek nem főtt ebben feje,
Nem törődött rajta sokáig veleje,
Házi Gondtartásban lopva vett ideje,
Szűlt, tsak midőn bútól üresült elméje.⁷

¹ *A klasszika virágai*

² *Identifikáció és identifikció*

³ *Szerzői identifikációs retorika*

⁴ *Peritextualitás a századvégen*

⁵ *Ajánló levelek a mecénáshoz*

⁶ *A megszólított olvasó*

⁷ *Bokréták és bokrétakötők*

Mondd meg azt is, hogy néha ágyú zengés között
Némelyly vers, ki itt van, öszve kötöződött:
Nem tsoda, zúgásban ha roszerű ejtődött,
Szó szóval, vég véggel buszmán tétetődött.⁸

Nem féltelek én téged' mostani böltsektől,
Írók ellen írigy fondorló nyelvektől,
Útadra eresztelek bátran én ezektől,
Rettegek éretted az el múlt vénektől.⁹

Először öregek téged' meg tsipdesnek,
Az utánn ifiak mezítelenítenek,
Egész leveleket belőled ki szednek,
Tsak táblája marad e' nyomorúlt könyvnek.¹⁰

Siess, még újság vagy, te is Gyöngyösivel,
Benitzki', Balassa, Kohári' verseivel,
Hadakozz, mint lehet, molyok' seregével,
Pípát ne gyűjtsanak veled, járj békével.¹¹

⁸ Az olvasási ajánlás peritextuális helyei

⁹ A poétia hivatás és a helyes mű / Bokkréták és bokkrétakötők

¹⁰ [előljáró beszédek]

¹¹ Stb.

BIBLIOGRÁFIA

- ADAM, 1988 – ADAM, Wolfgang, *Poetische und kritische Wälder. Untersuchungen des Schreibens „bei Gelegenheit“*. Heidelberg, 1988.
- ADAMIK, 1998 – ADAMIK Tamás, *In speciem unius corporis (Ovidius Metamorphoses-ének struktúrája és üzenete)*. = Antik tanulmányok XLII. 1-2. 1998. 103-115.
- ARADI, 1983 – ARADI Dóra (szerk.), *A művészet története Magyarországon* Bp., 1983.
- ARISZTOTELÉSZ, 1982 – ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*. (Ford. ADAMIK Tamás), Bp., 1982.
- ARISZTOTELÉSZ, 1997 – ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*. (Ford. RITÓÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor), Bp., 1997.
- BACON, 1987 – BACON, Francis, *Esszék*. (Ford. JULOW Viktor), Bp., 1987.
- BAHTYIN, 1997 – BAHTYIN, Mihail, *Az eposz és a regény = Az irodalom elméletei III.* (szerk. THOMKA Beáta), Pécs, 1997. 27-69.
- BALASSA (szerk.), 1988 – *Diptichon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről. 1986-88.* BALASSA Péter (szerk.), Bp., 1988.
- BARTHES, 1996 – BARTHES, Roland, *A szöveg öröme*. (Ford. KOVÁCS Sándor), Bp., 1996.
- BARTHES, 1997 – BARTHES, Roland, *A régi retorika (Emlékeztető) = Az irodalom elméletei III.* (szerk. THOMKA Beáta), Pécs, 1997. 69-175.
- BARTHES, 1997² – BARTHES, Roland, *S/Z*. (Ford. MAHLER Zoltán), Bp., 1997.

- BÁN, 1976 – BÁN Imre, *Losontzi István poétikája és a kései magyar barokk költészet* = Uő. *Eszmék és stílusok*. Bp., 1976.
- BÁN, 1971 – BÁN Imre, *Irodalomelméleti kézikönyvek a XVI–XVIII. században*. Bp., 1971.
- BESSENYEI, 1983 – BESSENYEI György, *A Holmi*. (Szerk. BÍRÓ Ferenc), Bp., 1983.
- BESSENYEI, 1991 – BESSENYEI György, *Költemények*. (Kiad. GERGYE László), Bp., 1991.
- BERZSENYI, 1976 – *Berzsenyi Dániel versei* (hasonmás kiadás, bev. MERÉNYI Oszkár), Bp., 1976.
- BERZSENYI, 1978 – BERZSENYI Dániel, *Összes Művei*. (Kiad. MERÉNYI Oszkár), Bp., 1978.
- BÖM – BERZSENYI Dániel, *Összes művei I. Költői Művei*, (szerk. MERÉNYI Oszkár), Bp., 1979.
- BERZSENYI-KISS, 1985 – *BERZSENYI Dániel művei – KIS János emlékezései*. (Kiad. OROSZ László), Bp., 1985.
- BERZSENYI, 1998 – BERZSENYI Dániel, *Versei, 1816*. (szerk., s. a. r., jegyz. ONDER Csaba), Bp., 1998.
- BÉCSY, 1990 – BÉCSY Ágnes, *Magány és közösség* = MARGÓCSY István–KULIN Ferenc (szerk.), 1990. 186–206.
- BÍRÓ, 1976 – BÍRÓ Ferenc, *A fiatal Bessenyei és tróbarátai*. Bp., 1976.
- BÍRÓ, 1994 – BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*. Bp., 1994.
- BODOLAY, 1963 – BODOLAY Géza, *Irodalmi diáktársaságok. 1785–1848*. Bp., 1963.
- BOILEAU, 1875 – BOILEAU D. N., *L'art Poétique*. = *Oeuvres de Boileau-Despréaux*, Paris, 1875.
- BORBÉLY, 1995 – BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*. Fehérgyarmat, 1995.
- BORBÉLY, 1996 – BORBÉLY Szilárd, *Ahogy Kölcsey olvassa Csokonait* = DEBRECZENI Attila (szerk.), 1996. 344–352.
- BORGES, 1998 – BORGES, Jorge Luis, *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* = uő. *A halál és az iránytű*. (Ford. JÁNOS-HÁZY György), Bp., 1998. 32–44.
- BORZSÁK, 1961 – BORZSÁK István, *Bevezető*. = HORATIUS, 1961.

- BORZSÁK, 1972 – BORZSÁK István, *Sambucus Horatius kódexe* = Antik tanulmányok IX. 1. sz. 1972. 39–51.
- BORZSÁK, 1974 – BORZSÁK István, *Horatius-interpretációk* = Antik tanulmányok XXI. 2. sz. 1974. 224–238.
- BÓDI, 2002 – BÓDI Katalin, *A valóságvonatkozás poétikai következményei a magyar érzékeny levélregényben*. 2002 (kézirat).
- CAVALLO, 2000 – CAVALLO, Guglielmo–CHARTIER, Roger (szerk.), *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Bp., 2000.
- CHARTIER, 2000 – CHARTIER, Roger, *A szerző alakjai* (Ford. BALÁZS Eszter) = VULGO, 2000 / 3–4–5. 300–320.
- CSOKONAI, 1974 – CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Verseinek első kiadásai*. Hasonmás kiadás. (Szerk. és bev. tan. VARGHA Balázs), Bp., 1974.
- CSOKONAI, 1975 – CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Összes művei. Költemények*. (Szerk. SZILÁGYI Ferenc), Bp., 1975.
- CSOKONAI, 1987 – CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Munkái 2.* (Szerk. VARGHA Balázs), Bp., 1987.
- CSOKONAI, 1990 – CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Összes művei. Széppróza*. (S. a. r., jegyz. DEBRECZENI Attila), Bp., 1990.
- CSOKONAI, 1996 – CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Lilla. Érzékeny Dalok III. Könyvben*. (Szerk., kiad., jegyz. DEBRECZENI Attila), Bp., 1996.
- CSOKONAI, 1999 – CSOKONAI VITÉZ Mihály *Összes Művei. Levelezés*. (Szerk. DEBRECZENI Attila), Bp., 1999.
- CSETRI, 1986 – CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek*, Bp., 1986.
- CSETRI, 1990 – CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv és irodalomszemlélet a magyar nyelvújítás korszakában*. Bp., 1990.
- CSUHAI, 1988 – CSUHAI István, *A pontos után a még pontosabb előtt* = BALASSA (szerk.), 1988. 18–215.
- DÁVIDHÁZI, 1996¹ – DÁVIDHÁZI Péter, *Az apai név öröksége: Toldy Ferenc és a nemzeti tudomány önmeghatározása*. = 2000/8. 1996. 45–50.

- DÁVIDHÁZI, 1996² – DÁVIDHÁZI Péter, *Kettős védőpajzs mögött: Toldy Ferenc és a reformkori álnévhasználat*. = Tarnai Andor emlékkönyv. KECSKEMÉTI Gábor (szerk.), 1996. 75–80.
- DÁVIDHÁZI, 1996³ – DÁVIDHÁZI Péter, *Párbeszéd korszakok határán: egy sokatmondó félreértés Kazinczy és Toldy levelezésében*. = DEBRECZENI (szerk.), 1996. 355–364.
- DÁVIDHÁZI, 1997 – DÁVIDHÁZI Péter, *Egy szerzői név kiválasztása a reformkorban (Franz Karl Joseph Schedeltől Toldy Ferencig)*. = ItK, 1997. 123–129.
- DEBRECZENI, 1993 – DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*. Debrecen, 1993.
- DEBRECZENI, 1994 – DEBRECZENI Attila, *Változatok az érzékenységre: Ányos és Dayka*. = Vár ucca 17. 1994/2. 198–203.
- DEBRECZENI, 1996 – DEBRECZENI Attila, *A Lilla-ciklus keletkezése és rétegei* = CSOKONAI, 1996. 28–50.
- DEBRECZENI (szerk.), 1996 – *Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)*, DEBRECZENI Attila (szerk.), Debrecen, 1996.
- DEBRECZENI, 1997 – DEBRECZENI Attila, *Kisfaludy Sándor „érzékeny” évtizede*. = KISFALUDY, 1997. 211–227.
- DEBRECZENI, 1998 – DEBRECZENI Attila, *„Literátusság” és „popolaritás” (Közelítés a felvilágosodás kori magyar irodalomhoz)* 131–151. = *Studia Litteraria Tomus XXXVI.* (szerk. BITSKEY I.–IMRE L.), Debrecen, 1998.
- DEBRECZENI, 1999 – DEBRECZENI Attila, *„Pásztori Múzsza” a XVIII–XIX. század fordulóján*. = SZAJBÉLY (szerk.), 1999. 95–126.
- DEME, 1985 – DEME Zoltán, *Verseggy könyvtára*. Bp., 1985.
- DERRIDA, 1997 – DERRIDA, Jacques, *A fehér mitológia*. (Ford. BOROS J., CSORDÁS G., ORBÁN J.) = *Az irodalom elméletei*. V. (szerk. THOMKA Beáta), Pécs, 1997. 5–103.
- DERRIDA, 1998 – DERRIDA, Jacques, *A disszemináció*. (Ford. BOROS J., CSORDÁS G., ORBÁN J.), Pécs, 1998.
- ECO, 1995 – ECO, Umberto, *Hat séta a fikció erdejében*. (Ford. GY. HORVÁTH László), Bp., 1995.

- ECO, 1999 – ECO, Umberto: *Kant és a kacsacsőrű emlős.* (Ford. GÁL Judit), Bp., 1999.
- EGYED, 1998 – EGYED Emese, *Levevők fejéről Múzsák sisakomat.* Kolozsvár, 1998.
- ESTERHÁZY, 1993 – ESTERHÁZY Péter, *Függő* – bevezetés a szépirodalomba – (szerk., s. a. r., jegyz. JANKOVICS József), Bp., 1993.
- ESTERHÁZY, 1996 – ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba.* Bp., 1996.
- FISH, 1996 – FISH, Stanley, *Van szöveg ezen az órán? = Teszt Könyv I.* Szeged, 1996. 265–266.
- FOUCAULT, 1998 – FOUCAULT, Michel, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák.* (Ford. SUTYÁK Tibor), Debrecen, 1998.
- FOUCAULT, 1999 – FOUCAULT, Michel, *Nyelv a végtelenhez.* (Ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt), Debrecen, 1999.
- FOUCAULT, 2000 – FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok.* (Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor), Bp., 2000.
- FOWLES, 1983 – FOWLES, John, *A francia hadnagy szeretője.* (Ford. Gy. HORVÁTH László), Bp., 1983.
- FRIED, 1990 – FRIED István, „...törpe növény a' cedrusos erdőn” – *Kis János 1814–15-ös verseskötete.* = MARGYÓCSY István–KULIN Ferenc (szerk.), 1990. 159–172.
- FRIED, 1994 – FRIED István, „Nem lelődnék neveik...” (Kisfaludy Sándor és a nyelv elégtelensége) = *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban.* Bp., 1994. 93–114.
- FRIED, 1996 – FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista.* Sátoraljaújhely–Szeged, 1996.
- GENETTE, 1987 – GENETTE, Gerard, *Seuils.* Paris, Éd. de Seuil, 1987.
- GENETTE, 1992 – GENETTE, Gerard, *A szerzői név.* (Ford. SALY Noémi) = *Helicon*, 1992/2–3. 523–535.
- GENETTE, 1996¹ – GENETTE, Gerard, *Az elbeszélő diszkurzus.* (Ford. LOVAS E.–SEPEGHY B.) = *Az irodalom elméletei I.* 61–99. (szerk. THOMKA Beáta), Pécs, 1996.

- GENETTE, 1996² – GENETTE, Gerard, *Transztextualitás*. (Ford. BURJÁN Monika) = *Helikon* 1996/2. 82–90.
- GESSNER, 1982 – GESSNER, Solomon, *Geszner' Idylliumi. Fordította Kazinczy Ferenc* = *Érzelmes Históriak* (szerk. LŐKÖS István), Bp., 1982.
- GRASSI, 1997 – GRASSI, Ernesto, *A szépség ókori elmélete*. (Ford. PONGRÁCZ Tibor), Pécs, 1997.
- GRICE, 1997 – GRICE, H. Paul, *A társalgás logikája* = *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. (Szerk. PLÉH Cs.–SIKLAKI I.–TERESTYÉNI T.), Bp., 1997. 213–228.
- GYAPAY, 1996 – GYAPAY László, *A Csokonai-bírálat keletkezése és hatása Kölcsey pályájára* = *ItK* 1996. 225–260.
- GYAPAY, 2001 – GYAPAY László, „A' tisztább ízlésnek regulájival” *Kölcsey kritikus pályakezdése*. Bp., 2001.
- HABERMAS, 1997 – HABERMAS, Jürgen *Mi az egyetemes pragmatika?* (Ford. PLÉH Csaba) = *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. (Szerk. PLÉH–SIKLAKI–TERESTYÉNI), Bp., 1997. 228–259.
- HÁSZ-FEHÉR, 2000 – HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében*. Debrecen, 2000.
- HERSCHBERG-PIERROT, 1998 – HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Proust feljegyzései*. (Ford. TÓTH Réka) = *Helikon* 1998/4. 442–462.
- HEGYI, 1979 – HEGYI György, *Statius, a költő* = P. P. STATIUS, *Erdők*, Bp., 1979. 5–57.
- HIMA, 1999 – HIMA Gabriella, *Az irodalomtudomány jelenkori irányzatai*. Bp., 1999.
- HORATIUS, 1961 – *Horatius Összes Versei – Opera Omnia Horati*. (Szerk. BORZSÁK István–DEVECSERI Gábor), Bp., 1961.
- HORATIUS, 1989 – HORATIUS, *Összes Művei*. (Ford. BEDE Anna), Bp., 1989.
- ISER, 1993 – ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre*. Shurkamp. Frankfurt am Main, 1993.

- ISER, 1994 – ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1994.
- ISER, 1994² – ISER, Wolfgang, *Der Implizite Leser*. 1994.
- ISER, 2001 – ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*. (Ford. MOLNÁR Gábor Tamás), Bp., 2001.
- JAUSS, 1997¹ – JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, 1997.
- JAUSS, 1997² – JAUSS, Hans Robert, *Recepcióelmélet, esztétikai tapasztalat, irodalmi hermeneutika*. (Szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán), Bp., 1997.
- KATONA, 1996 – KATONA Gergely, *Kevéssé egzaltált transzgresszió. = Az újraértett hagyomány*. Debrecen, 1996.
- KAYSER, 1998 – KAYSER, Wolfgang, *A modern regény keletkezése és válsága. = Narratívák 2. Történet és fikció*. (Szerk. THOMKA Beáta), Bp., 1998. 173–202.
- KazLev. – *Kazinczy Ferenc levelezése*. I–XXI. (Kiad. VÁCZY János), Bp. 1890–1911.
- KAZINCZY, 1979 – KAZINCZY Ferenc *Művei* I–II. (Szerk. SZAUDER Mária), Bp., 1979.
- KECSKÉS, 1991 – *A magyar verselméleti gondolkodás története*. Bp., 1991.
- KECSKÉS, 1996 – *Hagyományőrző és hagyományteremtő törekvések a versújítás korában*. = DEBRECZENI (szerk.), 1996. 260–277.
- KIERKEGAARD, 1993 – KIERKEGAARD, Soren, *Az ismétlés*. (Ford. GYENGE Zoltán), Pécs, 1993.
- KISFALUDY, 1903 – KISFALUDY Sándor *Munkái*, I. kötet (s. a. r. HEINRICH Gusztáv), Bp., 1903.
- KISFALUDY, 1997 – KISFALUDY Sándor, *Szépprózai művek*. (Szerk., tan., jegyz. DEBRECZENI Attila), Debrecen, 1997.
- KOCZISZKY, 1984 – KOCZISZKY Éva, *Berzsenyi Dániel utópikus hellénizmusa* = Világosság 1984/4. 233–241.
- KOVÁCS, 1999 – *Mesterkedők*, KOVÁCS Sándor Iván (szerk. és jegyz.), Bp., 1999. 198–206.
- KÖM2 – *Kölcsey Ferenc Összes Művei*. I–III. (szerk. SZAUDER József), Bp., 1960.

- KŐRIZS, 1996 – KŐRIZS Imre, *Berzsenyi Dániel és Kölcsey Ferenc összes versei; Berzsenyi Dániel művei.* = ItK 1996. 352–355.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, 1996 – KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Estherházy Péter.* Pozsony, 1996.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 1996 – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A korszak retorikája.* = Literatura, 1996/2.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 1998 – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Példázat és karnevál – a kritika és a Bevezetés... Fuharosok olvasatai* – = Literatura, 1998/3. 312–321.
- LEJEUNE, 1975 – LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique.* Éd. du Seuil, Paris, 1975.
- LONGOSZ, 1963 – LONGOSZ, *Daphnisz és Chloé.* (Ford. DÉ-TSHY Mihály), Bp., 1963.
- MAN, 1996 – MAN, Paul de, *A temporalitás retorikája.* (Ford. BECK András) = *Az irodalom elméletei.* I. 5–59. (szerk. THOMKA Beáta), Pécs, 1996.
- MAN, 2000 – MAN, Paul de, *Esztétikai ideológia.* (Ford. KATONA Gábor), Bp., 2000. Janus/Osiris.
- MARGÓCSY, 1981 – MARGÓCSY István, *Verseghy Ferenc esztétikája* = ItK 1981. 544–558.
- MARGÓCSY István–KULIN Ferenc (szerk.), 1990 – *Klasszika és romantika között,* MARGÓCSY István–KULIN Ferenc (szerk.), Bp., 1990.
- MARTINKÓ, 1970 – MARTINKÓ András, *Világirodalmi lexikon,* Bp., 1970.
- MESTERHÁZY, 1998 – MESTERHÁZY Balázs, *A szétcsúszás alakzatai két 19. századi szövegben.* = Literatura, 1998/3. 241–264.
- MEZEI, 1974 – MEZEI Márta, *Felvilágosodás kori líránk Csonkai előtt.* Bp., 1974.
- MEZEI, 1983 – *Magyar költők, 18. század.* MEZEI Márta (szerk.), Bp., 1983.
- MEZEI, 1992 – MEZEI Márta, *Kérdőjelek a Kölcseynek tulajdonított „Kritika és antikritika” körül.* = Itk 1992/1. 71–80.

- MEZEI, 1994 – MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*. Bp., 1994.
- MEZEI, 1998 – MEZEI Márta, *A kiadó mandátuma*. Debrecen, 1998.
- ONDER, 1998 – ONDER Csaba, „Rómát, Athenát, Spártát álmodtam” (*Palinódikus szerkesztés és „barokk eposz” Berzsenyi 1816-os verseskönyvének Második Könyvében*) = ItK 1998/3. 495–514.
- ONDER, 2000 – ONDER Csaba, *Marcipánszárny és arabeszk* = Alföld, 2000/3., 65–74.
- ORBÁN, 1994 – ORBÁN Jolán, *Derrida írás-fordulata*. Pécs, 1994.
- PENKE, 1998 – PENKE Olga, *A filozófiai dialógus szerepe Besenyei György bölcséleti prózájában*. = *A szétszórt rendszer* (szerk. CSORBA Sándor–MARGÓCSY Klára) Nyíregyháza, 1998. 44–58.
- PENKE, 1999 – PENKE Olga, *Író és olvasó ábrázolása Besenyei bölcséleti prózájában*. = SZAJBÉLY (szerk.) 1999. 43–59.
- PLATÓN, 1994 – PLATÓN, *A lakoma, Phaidrosz*. (Szerk. STEIGER Kornél), Bp., 1994.
- RADNÓTI, 1988 – RADNÓTI Sándor, *Ambivalens műbíráló*. = BALASSA (szerk.), 1988. 58–93.
- RICOEUR, Paul, *Mi a szöveg?* = uő. *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. (Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály), Bp., 1999. 9–34.
- RIGOLOT, 1992 – RIGOLOT, François, *Poétika és onomasztika*. (Ford. SÁRI Andrea) = Helikon, 1992/3–4. 348–361.
- RORTY, 1994 – RORTY, Richard, *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*. (Ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor), Bp., 1994.
- SCHILLER, 1960 – SCHILLER, Friedrich, *A naiv és szentimentális költészetéről*. = uő., *Válogatott esztétikai írásai* (kiad. VAJDA György Mihály), Bp., 1960.

- SCHLEGEL, 1980 – SCHLEGEL, Friedrich, *Levél a regényről.*
= A. W. – Fr. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások.*
(Szerk. ZOLTAI Dénes), Bp., 1990.
- SZABÓ G.–SZÖRÉNYI, 1988 – SZABÓ G. Zoltán–SZÖRÉNYI
László, *Kis magyar retorika.* Bp., 1988.
- SZAJBÉLY, 1982 – SZAJBÉLY Mihály, *Regényelméleti gondol-
latok a XVIII. század második felének magyar irodalmában.*
= Itk 1982. 1–14.
- SZAJBÉLY, 1985 – SZAJBÉLY Mihály: *Előszó és ajánlás* = It
1985. 543–565.
- SZAJBÉLY, 1990 – SZAJBÉLY Mihály, *Ungvárnémeti Tót Lász-
ló episztolái* = MARGÓCSY István–KULIN Ferenc (szerk.)
1990. 172–186.
- SZAJBÉLY, 1994 – SZAJBÉLY Mihály, „*Ime, általküldöm el-
mém futtatását*” Ányos Pál levelezése = Ányos Pál, Vár Ucca
tizenhét 1994/2.
- SZAJBÉLY, 1995 – SZAJBÉLY Mihály, *Költészet és próza vi-
szonya Csokonai Vitéz poétikájában és szépprózai kísérletei-
ben* = DEBRECZENI (szerk.) 1996. 318–329.
- SZAJBÉLY (szerk.), 1999 – *Mesterek, tanítványok.* SZAJBÉLY
Mihály (szerk.), Bp., 1999.
- SZAJBÉLY, 2001 – SZAJBÉLY Mihály, „*Idzadnak a’ magyar
tollak*” (*Irodalomszemlélet a magyar felvilágosodás korában,
a 18. század közepétől Csokonai haláláig*). Bp., 2001.
- SZENTJÓBI, 1911 – SZENTJÓBI SZABÓ László *Költeményei,*
(életrajz, jegyz., kiad. GÁLOS Rezső), Bp., 1911.
- SZILÁGYI, 1999 – SZILÁGYI Márton, *Az emlékezet hálójában*
(*Oravecz Imre: Halászóember*) = Alföld, 1999/5. 100–104.
- SZILÁGYI, 2000 – SZILÁGYI Márton, *A „titkos bú” poétája?*
(*Dayka Gábor kanonizálásának kérdőjelei*) = ItK 2000/5–6.
603–617.
- SZIRÁK, 1998 – SZIRÁK Péter, *A keletkező igazság méltányol-
hatósága (Bevezetés a szépirodalomba)* = uő. *Folytonosság
és változás.* Debrecen, 1998. 60–61.
- SZÖRÉNYI, 1989 – SZÖRÉNYI László, *Vandal bölcsesség (Ber-
zsenyi és a francia forradalom)* = uő. „*Multaddal valamit kez-
deni*”, Bp., 1989. 21–28.

SZUROMI, 1980 – SZUROMI Lajos, *A versritmus elemzése az iskolában*, Debrecen, 1980.

TAYLOR, A. E., *Platón*. (Ford. JÁRÁNY I.-BETEGH G.) Bp., 1997.

V. ECSÉDY, 1999 – V. ECSÉDY Judit, *A könyvnyomtatás Magyarországon a kéziszajtó korában. 1473–1800*. Bp., 1999.

VÖRÖS, 1991 – VÖRÖS Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*. Bp., 1991.

VERSEGHY, 1865 – VERSEGHY Ferencz, *Költeményei*. (Összeszedte, Toldy Ferencz), Pest, 1865. Heckenast Gusztáv Tulajdona.

VERSEGHY, 1910 – VERSEGHY Ferencz, *Kisebb költeményei*. (Kiadják Császár Elemér és Madarász Flóris), Bp., 1910. Franklin-Társulat.

WERNITZER, 1994 – WERNITZER Julianna, *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője*. Pécs–Budapest, 1994.

WOODMANSEE, 2000 – WOODMANSEE, Martha, *A zsenialitás és a szerzői jog*. (Ford. KISÉRY András) = VULGO 2000/3–4–5. 363–380.

ZACHÁR, 1970 – ZACHÁR Zsófia, *Világirodalmi lexikon*. Bp., 1970.

ZENTAI, 1988 – ZENTAI Mária, *„Érzékeny dalok” vagy „poétai román” (Csokonai Lilla-ciklusának kötetkompozíciója)* = Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, Szeged, 1988. 91–108.

Z. KOVÁCS, 1999 – Z. KOVÁCS Zoltán, *Kölcsey és a romantikus irónia*. = SZAJBÉLY (szerk.), 1999. 313–346.

ZRÍNYI, 1980 – ZRÍNYI Miklós, *Adriai tengernek Syrenaia*. (Hasonmás kiadás, utószó: KOVÁCS Sándor Iván), Bp., 1980.

FORRÁSJEGYZÉK

ÁNYOS PÁL

- *Ányos Pál Munkái*, Bécs 1798, Magyar Minerva.

ARANKA GYÖRGY

- *Elme Játékai* / írta / Aranka György // *N.várad*, 1806.
- *Apró munkái* // *Marosvásárhely*, 1805.

BARÓTI SZABÓ DÁVID

- *Új / MÉRTÉKRE* / vett / különb' verseknek / *Három Könyvei*, / *Mellyeket szerzett* / *Esztergam Megyebéli Pap*, / *erdélyi, baróthi* / *SZABÓ DÁVID* / *mostan* / *A' Kassai Fő Iskolákban az ékesen szóllásnak* / *Királyi Professora.* // *Kassán*, / *Landerer Mihály* / *költségével*, és *betüivel* 1777.
- *Vers-koszorú*, melyet az *Új mértékre* vett, s *üdővel meg-egyengetett*, és későbbben készült verseiből kötött, *Kassa*, 1786.
- *Baróti Szabó Dávid* / *Költeményes Munkái*, / *Első és Második kötet* // *Kassa*, 1789.

BATSÁNYI JÁNOS – versei, Pest, 1827. I. kötet.

(BESSENYEI GYÖRGY)¹

A Bessenyei György Társasága. // *Bétsben* 1777.

BERZSENYI DÁNIEL

- *Berzsenyi Dániel*' / *Versei* / *kiadá* / *Helmecezi Mihály* // *Pesten Trattnernál* 1813.

¹ A zárójeles nevek az anonimiát jelzik.

- Berzsényi Dániel' / Versei / kiadta egy kalauz Értekezéssel megtoldva / barátja / Helmeczi Mihály. / Második meg bővített kiadás. // Pesten, Trattner János Tamásnál 1816.

BESSENYEI ANNA

- Bessenyei Anna' VERSEI készült Gáván, 1815. Esztend. S. patak 1815.

CSENKESZFAI POÓTS ANDRÁS

- Csenkeszfai / POÓTS ANDRÁS / IFJÚI / V E R S E I / Első Darab. // Pozsonban és Komáromban, / Wéber Simon Péter költséggel, és betűivel. / 1791.

CSÍZI ISTVÁN

- Fő- Strázsa-Mester / CSÍZI ISTVÁNNAK / Nemes / MÓLNÁR BORBÁLÁVAL / az erkölts pallérozásaát, és a' szív / meg-jobbítását tárgyazó / V E R S E S / L E V E L E Z É S E I, / Mellyeket / leg-inkább beteges állapottyában / munkáltattak. // Pozsonyban, Wéber Simon Péter költségén és betűivel 1797.

CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY

- Diétai / MAGYAR MŰZSA. // Ki adja // Csokonai Mihály. // Pozsonyban, / Wéber Simon Péter' betűivel. / 1796.
- A' TAVASZ / írta / Kleist / fordította / Csokonay Vitéz Mihály. / Hozzájárúlnak Kleistnak némelly / apróbb Darabjai. // Komáromban, / Özvegy Weinmüllerné betűivel. 1802.
- Anakreoni / DALOK / Cs. Vitéz M. / által // Bétsben, / Pichler Antal Betűivel, 1803.
- DOROTTYA, / vagyis / A' Dámák' Diadalma / A' Fársán-gon. // Furtsa Vitézi-Versezet / IV. Könyben / Cs. Vitéz Mihály által // Nagy-Váradon, és Vátzon, / Máramarosi Gottlieb Antal' betűivel. / 1804.
- Alkalmatosságra / írt / VERSEK / Csokonai Vitéz Mihály / által // Nagy Váradon, / Máramarosi Gottlieb Antalnál. / 1805.
- ÓDÁK / Két Könyben, / Csokonai Vitéz Mihály / által // Nagy Váradon, / Máramarosi Gottlieb Antal' betűivel / 1805.
- LILLA. Érzékeny dalok / III. Könyben / Csokonai Vitéz

Mihály / által // Nagy-Váradonn, / Máramarossi Gottlieb Antal' betűivel. / 1805.

DAYKA GÁBOR

- Újhelyi / Dayka Gábor' / VERSEI. / Öszveszedte 's kiadta / barátja / Kazinczy Ferencz // Pesten, Trattner Mátyásnál 1813.
- Dayka Gábor versei. Miskolc, 1993. (kiad. KOVÁCSNÉ ÓNODI Irén)
- Elegyes költemények. Első kötet. Irta Dayka Gábor. (= VK.)²
- Újhelyi DAJKA GÁBOR' maradvány Papirosai (= SK.)

ÉDES GERGELY

- ÉDES GERGELY' / ENYELGÉSEI / Avagy / Időt töltő / TRÉFÁS VERSEI // Iródtak / rész szerént még az Oskolába, rész / szerént Hetenyenn, rész szerént / Martosonn. // A Vers-Szerző költségénn. / Pozsonybann, / Wéber Simon Péter betűivel 1793.
- TERMÉSZET' / Könyve, / avagy az a' / Természetből Ki-Merítetett / Betses / HALHATATLANSÁG/ Mellyet / ÉDES GERGELYNEK / az ő Isteni Remekekben gyönyörködő szerel- / metes Múzsája, eggy aluwa képzeltt és azután fel- / költetett nyóltz esztendő's gyermek' példájábann / úgy kívánt elől-adni / mint / egy hervadhatatlan színnel testestől és / lelkestől egészen le-festett / VALÓSÁGOT. // Martos. 1789-dik Esztendőbenn. // Kassan, / Ellinger János' betűjivel. 1793.
- ÉDES GERGELY' / Ifjúi / ENYELGÉSEI / Jobbítva és Bővítve / Második Kiadás. // Vátzon, / Máramarossi Gottlieb Antal' betűivel. 1803.
- ÉDES GERGELY' / Keservei / és / nyájaskodásai // Vátzon 1803.
- ÉDES GERGELY' / IRAMATI / és DANÁI. / (Epigrammata et Odae) // Vátzonn, / Máramarossi Gottlieb Antal' betűivel. 1803.

² DEBRECZENI Attila-SUBA Zita, Dayka Gábor kéziratos hagyatéka = A KLTE Könyvtárának Közleményei, 194. Debrecen, 1998.

- A' Teosi / ANAKREON' / VERSEI. / Kétféle fordításbann. / Egyenesenn Görögből / ÉDES GERGELY / Által // Vátzon, / Máramarossi Gottlieb Antal' betűivel. 1803.
- QUINTI HORATHI FLACCI / Opera Latina / Ejusdem Generis Versibus / HUNGARICE EXPLICATA. // Vagy is / HORÁCZ' MUNKÁJI. / hasonló nemű versekkel / Megmagyarázva. / ÉDES GERGELY / által. // Pesten, / Trattner János Tamás betűivel 's költségével 1819.

FALUDI FERENC

- Költeményes maradványai. Kiadta Révai Miklós // Győr, 1768.

FÁY ANDRÁS

- Friss bokréta / mellyel / Hazájának Kedveskedik / FÁY ANDRÁS / T. D. V. A. Sz. // Pest, 1818.

GÖMBÖS ANTAL

- Gömbös Antal / Kemenesi Lyra. / Szombathely, 1817. [kéziratos címlap]

GESSNER, SALOMON

- Geszner' / IDYLLIUMI. / Fordította / Kazinczy Ferencz. // Kassán, / Füstküti Landerer Mihály' / költségével és betűivel 1788.
- Idyllen (1756; 1772); Vermischte Gedichte. = uő. An den Amor (Idyllen), Leipzig, 1984. (Herausgr. Ulrich BERKES)

GVADÁNYI JÓZSEF

- Unalmas Órákban, / vagy-is / A' Téli Hoszsú Estvéken / való / IDŐ TÖLTÉS. / A' Mellyet / a' Verseken Gyönyörködőknek kedvéért / ki-adott / Gróf GVADÁNYI JÓZSEF / Magyar Lovas Generális. // Pozsonyban, / Wéber Simon Péter költségével és betűivel. (1794)³

GYÖNGYÖSSI JÁNOS

- Gyöngyössi Jánosnak / MAGYAR VERSEI, / mellyeket / külömb - külömb-féle / Alkalmatosságokra / készített. // Mos-

³ A Második Darab (105-215. lap) tartalmazza a Csízi Istvánnal és Molnár Borbálával való „kötetlen szavakkal írott” levelezést.

tan pedig / Egybe-szedvén közönségessé tett, és a' maga / költségen ki-botsátotta / Szatsvai Sándor. // Bétsben / Nyomtatattott a' Magyar Kurír Betűivel. 1790.

- Gyöngyössi János' / MAGYAR VERSEINEK / Második Darabja. // Mellyeket / Külömb - Külömbféle / Alkalmatossá- / gokra készítvén, mostan egyben / szedett, és ki-adott. // Pesten, / Találtatik Kilián Testv. Könyv-Árosoknál. 1802.

HORVÁTH ÁDÁM

- HOL - MI / Külömb-külömb-féle dolgokról írt / külömb-külömb-féle / V E R S E K, / Mellyeket maga' régibb és újabb írásaiból össze-szedett / HORVÁTH ÁDÁM. // Pesthenn, Lettner József' betűivel, 1788.
- HOL - MI / Külömb-külömbféle dolgokról / írtt / DARAB-VERSEK / 's rész szerént / FOLYÓ BESZÉDEK / Harmadik Darab. / Mellyeket maga' egyszer másszor írogatott munká- / jiból össze-szedett, és most közre botsát / HORVÁTH ÁDÁM / Pesten, / Nyomtat. Trattner Mátyás' betűivel 1792.

KAZINCZY FERENC

- Poétai Berek, 1813.⁴

KIS JÁNOS

- Kis János' / VERSEI. / Kiadta / Kazinczy Ferencz. // Pesten, Trattner János Tamásnál 1815.

(KISFALUDY SÁNDOR)

- A' Kesergő Szerelem / Budán, 1801

KOVÁTS JÓZSEF

- KOVÁTS JÓZSEF' / V E R S E I, / melyeket / halála után eredeti / kéz írásaiból össze szedett / 's ki adott / FERDŐS DÁVID / Gyönki professor // Tr. Pest 1817.

(KÖLCSEY FERENC-SZEMERE PÁL)

- FELELET / a' / MONDOLATRA / Néhai / Bohógyi Gedeon Úrnak. // „Mondolat. Sok Bővítmenyekkel, és egy kiegészítéssel”

⁴ A Dayka-kiadással egybekötve, közös lajstrommal.

szített új Szótárral együtt. *Dicshalom (azaz WESZPRÉM) 1813.*" című Pasquilusára. // *Pesten, Trattner Ján.*
Tam. Betűivel 1815.

LÁCZAI SZABÓ JÓZSEF

- *Láczai Szabó József / A halhatatlanság oszlopa vagyis némely halotti versek. Megbővített és toldalékkap szaporított második kiadás. Sárospatak, 1813. = KOVÁCS, 1999.*

MATTHISSON, FRIEDRICH

- *Fr. MATTHISSONS / Gedichte 1792 Karlsruhe (Herausgr. J. H. Füssli)*

MÁTYÁSI JÓZSEF

- *Semminél / több / VALAMI. // az az / Elegyes tárgyú és formájú / Egynehány Darab Versek / Szerzette / MÁTYÁSI JÓZSEF / Első Darab // Pozsonyban, / Wéber Simon Péter betűivel. 1794.*
- *Semminél / több / VALAMI. // Mátyási József Verseinek folytatása. / Második Darab. // Vác, 1798.*

MOLNÁR BORBÁLA

- *Molnár Borbála / MUNKÁJI. // Első Darab. // Kassán, / Füstküti Landerer Mihály betűivel 1793.*
- *MOLNÁR / BORBÁLÁ / Keserveinek / Második Darabja / melly / Készült 1792-dik Esztendőben / Sátor-Alja Új-helyben mellyben be- / foglaltatik. / Az Ő / Életének Igaz Tükö-re. // Kassán, / Füstküti Landerer Mihály betűivel 1793.*

MOLNÁR JÁNOS

- *Petrovsky / Sándor Urhoz / Molnár Jánosnak / Tizen-öt / LEVELEI / Midőnötet / A' Jó Neveleésről / való / IRÁSRA / Ösztönözné. // Pozsonyban és Kassán, / Landerer Mihály-nál 1776.*

(ORCZY LŐRINC)

- *K ö l t e m é n y e s / HOLMI / egy / Nagyságos Elmétől // A' Költeményes Gyűjtemény' / öregbedésére / A' Nagyságos / SZERZŐNEK / Különös Engedelmevel / közre botsátotta / RÉVAI MIKLÓS. // Pozsonbann, / Loewe Antal' betűivel 1787.*

(ORCZY LŐRINC ÉS BARCSAY ÁBRAHÁM)

- *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei*, Pozsony, 1789. Kiadta Révai Miklós

PÉTERI TAKÁTS JÓZSEF

- Péteri / TAKÁTS JÓZSEF' / *Költeményes* / MUNKÁJI. // Bétsben, / Bille Károly' Betűivel 1796.

RÁJNIS JÓZSEF

- A MAGYAR HELIKONRA / VEZÉRLŐ KALAÚZ / azaz / A Magyar Versszerzésnek / Példái és Régulái / írta / Kőszegi Rájnis József // Posonyban / Landerer Mihály költségével és betűivel 1781.

RÉVAI MIKLÓS

- RÉVAI MIKLÓS / ELEGYES VERSEI / és néhány apróbb kötetlen írásai / függelékül hozzájuk adatnak / másoknak is / némelly hozzá íratott darabjaik / végre néhány régiségek is. // Pozsony, 1787.

SEBESTYÉN GÁBOR

- TUBA / Az égő és oktató SZERELEM / két részben / SEBESTYÉN GÁBOR / által. // Budán, a' K. Magyar Universitas Betűivel. 1819.

(SOMOGYI GEDEON)

- MONDOLAT. / Sok Bővitményekkel, / és egy / Kiegészített Újj-Szótárral / együtt. // Angaylbörbe kötve, egy Tünet-fórint. Dicshalom. 1813.

SZENTJÓBI SZABÓ LÁSZLÓ

- Szent-Jóbi / SZABÓ LÁSZLÓ/ költeményes / MUNKÁI // Pesten / Tr. 1791.

(TERHES SÁMUEL)

- ZIZA, / vagy / Az Én Tüzem. // Ötven eredeti / Magyar Dalokban. / A' Szerző / Az ifjú Érzéki. // 1811. [Sárospatak]
- SZÚRONY / Epigrammai Költemények / Három Könyvekben / Szerző / Terhes Sámuel // Sárospatak, 1844.

UNGVÁRNÉMETI TÓTH LÁSZLÓ

- *Ungvár-Németi / TÓTH LÁSZLÓ / VERSEI. // Pesten / Trattner János Tamás betűivel, 1816.*

VÁLYI NAGY FERENC

- *ÓDÁK / Horáitz' Mértékeinn / írta / NAGY FERENC / Sáros Pataki H. Professor, / 's a' Jénai Mineralógiai Társaságnak / betsületbéli Tagja // Kassán, Ellinger János betűivel 1807.*

(VERSEGHY FERENC)

- *Magyar Aglája / avagy kellemetesen mutató nyájaskodások külömbféleversnemekben // Budán, 1806.*
- *Mi a' poézis? / és / Ki az igaz Poéta? / egy rövid / ELMÉLKEDÉS // Budán, Landerer Katalin betűivel és költséggével, 1793.*

VITKOVICS MIHÁLY

- *Vithovics Mihály / Meséji és Versei // Pest 1817.*

VIRÁG BENEDEK

- *Virág Benedek Poetai Munkáji 1799 Pest.*

NÉVMUTATÓ

- Adam, Wolfgang 79, 86, 89, 149,
157, 164
Adamik Tamás 254
Anakreon 164, 191
Aradi Dóra 17
Aranka György 90, 162–163
Arisztotelész 15, 16, 23, 62, 75, 77,
88, 119, 123, 262

Ányos Pál 104, 167, 171

Bacon, Francis 114–115
Bahtyin, Mihail 225
Barcsay Ábrahám 96, 167, 171,
173–174
Baros Gyula 171
Baróti Szabó Dávid 79, 85, 89, 90,
98–99, 100, 102, 104, 136, 142–
148, 149, 150, 151, 152, 153, 182
Barthes, Roland 16, 55, 123, 207
Baudelaire, Charles 29–32
Bán Imre 86, 89, 149
Báróczi Sándor 171
Berzsenyi Dániel, 13, 72, 78, 79, 81,
94, 99, 101, 103, 104, 106, 111,
112, 114–118, 124, 161, 165, 176,
179, 190, 216, 228, 237, 242–264
Bessenyei Anna 136, 156–157, 160
Bessenyei György 137, 159–160,
167–174
Bécsy Ágnes 177, 243, 253
Bényei Péter 18
Bielek László 102

Bilkei Pap Ferenc 246
Bitskey István 18
Bíró Ferenc 88, 143, 157, 159, 167,
170, 171, 174, 182, 183, 205
Blaschke János 117, 216
Bodolay Géza 83, 136
Boileau, Nicolai 17
Borbély Szilárd 17, 196, 199, 201
Borges, Jorge Luis 15, 25–27
Borzsák István 78, 80, 82, 255
Bódi Katalin 18, 228

Calvino, Italo 26
Cavallo, Gigliemo 55
Cervantes, Migule de 25
Chartier, Roger 61, 63, 116

Csenkeszfai Poóts András 155
Csetri Lajos 79, 80, 81, 161, 243,
254, 262
Csízi István 173, 175–176
Csokonai Vitéz Mihály, 13, 15, 62,
90–91, 95, 96, 101, 102, 104, 106,
109, 112, 113, 126, 141, 153, 164,
165, 187–206, 209, 210, 211, 217,
219, 228–241, 242, 260
Csorba Sándor 18
Csuha István 38–40

Dayka Gábor 83, 101, 104, 105, 160,
162, 165, 166, 178–184, 245,
248
Dávidházi Péter 18, 95

- Debreczeni Attila 17, 139, 180, 183,
 188, 200, 201, 203, 205, 207, 225,
 228, 262
 Deme Zoltán 79
 Derrida, Jacques 16, 122, 127
 Dukai Takáts Judit 242, 260

 Eco, Umberto 16, 67, 140
 Egyed Emese 167
 Ellinger János 133
 Erdődy Zsigmondné 101
 Esterházy Péter 17, 19, 37–46, 56–
 58

 Édes Gergely 79, 83, 86, 97, 102,
 129, 135, 153, 164–165, 207

 Fáy András 86, 163
 Felsőbüki Nagy Pál 249
 Ferdős Dávid 105, 207, 210–211
 Fish, Stanley 122
 Florian, Jean-Pierre de 229
 Fowles, John 15
 Foucault, Michel 23, 37, 71
 Fried István 24, 143, 215

 Gautier, Théophile 32
 Gálos Rezső 248
 Gellius, Aulus 163
 Genette, Gerard 11, 15, 27, 49–51,
 54, 56, 94–96, 98–99, 103, 108,
 111, 113, 133, 169, 207, 222
 Gessner, Solomon 90, 229, 232,
 233–234
 Gömbös Antal 83, 102, 106–107,
 136, 138
 Görömbei András 18
 Grassi, Ernesto 23, 74–75, 79
 Grice, H. Paul 34
 Gvadányi József 113, 136, 173, 176

 Gyapay László 18, 130
 Gyöngyössi János 85, 86, 88, 89,
 90, 100, 101, 119–121, 144, 149–
 155, 156, 157, 160

 Habermas, Jürgen 43
 Hász-Fehér Katalin 35, 79, 139, 164,
 258
 Hegyi György 163
 Helmeczy Mihály 104, 115, 116, 243,
 245–250
 Herschberg-Pierrot, Anne 40
 Hima Gabriella 71
 Homérosz 60, 145
 Horatius Flaccus, Quintus 72–74,
 77, 78–82, 84, 85, 103, 133, 134,
 135, 137, 144, 145, 146, 163, 164,
 191, 251, 252, 253, 255
 Horváth Ádám 99, 101, 154, 156–
 158, 161

 Iser, Wolfgang 53, 67, 140, 192, 227,
 228, 229–231, 233

 Jauss, Hans Robert 12, 25–26, 29–
 33, 70, 205
 Jánosi Zoltán 18

 Kalla Zsuzsa 18
 Kant, Immanuel 15,
 Katona Gergely 227, 230–231
 Kazinczy Ferenc 12, 19, 21–24, 27,
 49, 65, 71, 83, 101, 103, 104, 105,
 108–110, 112–113, 115–117, 124,
 126, 129, 143, 144, 155, 162, 166,
 178–179, 184, 187, 209, 211, 229,
 233–234, 242–245, 248–250, 251,
 252
 Kayser, Wolfgang 228, 231–232
 Kármán József 113
 Kecskés András 143
 Kerényi Ferenc 18
 Kis Imre 187
 Kis János 104, 105, 106, 138, 143,
 162, 176, 208, 244
 Kisfaludy Sándor 91, 107–113, 129,
 134, 135, 201, 202, 204, 215–228,
 231, 232, 242
 Kierkegaard 215, 233
 Kocziszký Éva 262

- Korompay H. János 18
 Kosmeroni Máté 58
 Kovács Sándor Iván 88, 211
 Kováts József 105, 207, 209, 210-212
 Kölcsy Ferenc 11, 110-111, 121-131, 244, 247, 257
 Körner, Theodor 124
 Kőríz Imre 246
 Kulcsár Szabó Ernő 39-42
 Kulcsár-Szabó Zoltán 45, 142
- Landerer Mihály 100
 Lácza Szabó József 106, 107, 153-154, 156
 Lejeune, Philippe 11, 49-50, 95
 Lengyel Imre 100
 Lettner József 100
 Linné, Carl von 15
 Longosz 233, 234
 Lucanus Annaeus, Marcus 163
- Man, Paul de 123, 126
 Margócsy Klára 18
 Marmontel, Jean Francois 202
 Martinkó András 16
 Matthiesson, Friedrich 84
 Mátyási József 85, 86, 88, 90, 154, 160, 163-164
 Meleagrosz 16
 Merényi Oszkár 246, 250
 Mesterházy Balázs 54
 Mezei Márta 12, 14, 18, 65, 79, 81, 88, 124, 158, 171, 211, 242
 Molnár Borbála 96, 173, 175
 Molnár János 175
 Muraközi Gyula 77
- Nagy Gábor 187
 Nitsch, Friedrich 78
- Oláh Szabolcs 18
 Onder Csaba 54, 94, 255
 Orczy Lőrinc 96, 100, 139, 158-159, 167, 170-171, 173-174, 265
 Oravecz Imre 37
- Orbán Jolán 55, 63, 122
 Ormós Zsigmond 103
 Ovidius, Naso, Publius 164, 254
 Ónodi Irén (Kovács Ferencné) 180
- Pajkossy Gábor 18
 Penke Olga 168, 172
 Periklész 117
 Petrarca 218, 256
 Péczeli József 154
 Péteri (Téti) Takács József 90, 97, 98, 99, 160, 163, 250, 260
 Pheidiasz 116
 Platón 62, 75
 Prónay Sándor 249
- Radnóti Sándor 38, 41, 263-264
 Ratzky Rita 18
 Ráday Gedeon 104, 138
 Rájnisi József 142, 143, 153, 160
 Révai Miklós 65, 96, 99, 104, 142, 153, 158-159, 160, 161-162, 163, 170, 175
 Ricoeur, Paul 16
 Rigolot, François 120
 Rorty, Richard 124
 Rousseau, Jean Jacques 234
- Schiller, Friedrich von 262
 Schlegel, Friedrich 119, 123, 131, 205
 Sebestyén Gábor 100, 207, 212-214
 Seneca Annaeus, Lucius 157
 Somogyi Gedeon 110
 Statius, Publius Papirius 163
 Sterne, Laurence 123
 Suba Zita 180
 S. Varga Pál 17
- Szabó G. Zoltán 18, 63, 119
 Szajbely Mihály, 12, 69, 70, 87, 88, 99, 167, 169, 174, 175, 176, 199, 201, 203, 229
 Szatsvai Sándor 100, 101
 Szemere Pál 94, 111, 117, 124

Szentjóni Szabó László 96, 138,
233–234

Széchenyi István 189

Szigethy Mihály 91

Szilágyi Márton 17, 37, 183

Szirák Péter 18, 42–43

Szluha Demeter 171

Szókratész 75–77, 80

Szörényi László 63, 119, 177

Szuromi Lajos 77

Takácsi Horváth János 247

Tasso, Torquato 90

Tamás Attila 18

Taylor, A. E. 62

Taxner Tóth Ernő 18

Teleki Imre 79

Teleki László 249

Terhes Sámuel 207–210

T. Guty Ignátné 137

Toldy Ferenc 21–22, 104, 108

Tóth Ferenc 196

Trattner János Tamás 245, 251

Ungvárnémeti Tóth László 142, 207

Vargha Balázs 189, 192

Vályi Nagy Ferenc 95, 133, 135, 142,
144, 147–148, 153

V. Ecsedy Judit 27, 57, 60, 61, 65,
97, 98, 116, 245

Vergilius Maro, Publius 90, 136,
137, 143, 233

Verseggy Ferenc 77, 79, 84–85, 104,
107, 108, 160

Virág Benedek 79, 90, 104, 153, 161,
165, 176, 211

Vitkovics Mihály 115–116, 176, 248,
250

Völgyesi Orsolya 18

Vörös István 228–230

Wernitzer Julianna 40

Wesselényi Miklós 49

Woodmansee, Martha 84

Zachár Zsófia 16

Zentai Mária 200

Z. Kovács Zoltán 123

Zrínyi Miklós (költő) 58–59, 61

A CSOKONAI KÖNYVTÁR-SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT:

1. *Debreczeni Attila:*
CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (1993, 1997, 1998)
(A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)
2. *S. Varga Pál:*
A GONDVISELÉSHITTŐL A VITALIZMUSIG (1994)
(A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)
3. *Tamás Attila:*
ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN (1994)
(Művek, irányzatok, elméleti kérdések)
4. *Dobos István:*
ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET (1995)
(Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában)
5. *Imre Mihály:*
„MAGYARORSZÁG PANASZA” (1995)
(A *Querela Hungariae* toposz a XVI–XVII. század irodalmában)
6. *Márkus Béla:*
ÁTDOLGOZÁSOK KORA (1996)
(Sarkadi Imre és a sematizmus)
7. *Bitskey István:*
ESZMÉK, MŰVEK, HAGYOMÁNYOK (1996)
(Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)
8. FOLYTONOSSÁG VAGY FORDULAT? (1996)
(A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)
Szerk.: *Debreczeni Attila*
9. *Imre László:*
MŰFAJOK LÉTFORMÁJA XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN (1996)
10. *Lőkös István:*
ZRÍNYI EPOSZÁNAK HORVÁT EPIKAI ELŐZMÉNYEI (1997)
11. *Bán Imre:*
KÖLTŐK, ESZMÉK, KORSZAKOK (1997)
12. *Horváth János:*
TANULMÁNYOK I–II. (1997)
13. *Tamás Attila:*
KÖLTŐI VILÁGKÉPEK FEJLŐDÉSE ARANY JÁNOSTÓL JÓZSEF ATTILÁIG (1998)
14. *Derék Pál:*
„LATABAGOMÁR / Ó TALATTA / LATABAGOMÁR ÉS FINFI” (1998)
15. *Mezei Márta:*
A KIADÓ MANDÁTUMA (1998)
16. *Szilágyi Márton:*
KÁRMÁN JÓZSEF ÉS PAJOR GÁSPÁR URÁNIÁJA (1998)
17. NÉMETH LÁSZLÓ IRODALOMSZEMLÉLETE (1999)
Szerk.: *Görömbei András*

18. *Gángó Gábor:*
EÖTVÖS JÓZSEF AZ EMIGRÁCIÓBAN (1999)
19. *Bene Sándor:*
THEATRUM POLITICUM (1999)
(Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban)
20. NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDVÉGEN (2000)
Szerk.: *Görömbei András*
21. *Hász-Fehér Katalin:*
ELKÜLÖNÜLŐ ÉS KÖZÖSSÉGI IRODALMI PROGRAMOK
A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN (2000)
22. *Oláh Szabolcs:*
HITÉLMÉNY ÉS TANKÖZLÉS (2000)
(Bornemisza Péter gyülekezeti énekhasználata)
23. *Nagy Gábor:*
„...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC” (2001)
(Baka István költészete)
24. *Gábor Csilla:*
KÁLDI GYÖRGY PRÉDIKÁCIÓI (2001)
(Források, teológia, retorika)
25. *Madas Edit:*
KÖZÉPKORI PRÉDIKÁCIÓIRODALMUNK TÖRTÉNETÉBŐL (2002)
(A kezdetektől a XIV. század elejéig)
26. *Ködöböcz Gábor:*
HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS KÁNYÁDI SÁNDOR
KÖLTÉSZETÉBEN (2002)
(A poétikai módosulások természete a daloktól a „szövegekig”)
27. *Barta János:*
ARANY JÁNOS ÉS KORTÁRSAI I-II. (2003)

ELŐKÉSZÜLETBEN:

29. *Lőkös István:*
NEMZETTUDAT ÉS MAGYARSÁGKÉP A 19. SZÁZADI
HORVÁT SZÉPPRÓZÁBAN (2003)

A SOROZATRÓL

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professzorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát” ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő tanítványok az újabb időkben is megőrzik és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik azt az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének négy tanszékén ma is elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Az intézet és a Kossuth Egyetemi Kiadó közös vállalkozásának, a Csokonai Universitas Könyvtár című sorozatnak az a szándéka, hogy ennek a műhelynek az eredményeiről adjon számot, s emellett nyitott legyen más műhelyek szakemberei számára is. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni. A *klasszika virágai* című könyv a huszonnyolcadik kötet.

A *klasszika virágai* – vagyis a versgyűjtemények. A virágmetaforika nem véletlen: a görög *anthología* szó válogatott virágokat, virágcsokrot jelent. Amit ez a szó jelölni kíván, az a versgyűjtemény – akár egy szerző verseskötetéről legyen is szó, akár (mint manapság leginkább) több szerzőéről (lásd: antológia). Ebben a könyvben az előbbi értelemben vett versgyűjteményekről lesz majd szó, a magyar klasszika, vagyis nagyjából a 18/19. század fordulójának olyan jelenségeiről, amelyeket koncepciózusan, vagy az alcímben megadott fogalmak által tematizáltan, még nem tárgyalt irodalomtörténeti elbeszélés.

Az alcím elemei (*anthología, praetexta, narrativa*) valahogyan mind a versgyűjtemény olvasásához kapcsolódnak, a könyv legfontosabb és legjellemzőbb szempontjait jelölve meg. A könyv a versgyűjteményeket olvasva kísérletet tesz a peritextuális szerzői retorika, illetve a peritextusok és a gyűjtemények szövegének együttese révén létrejövő olvasási szerződések vizsgálatára, egy lehetséges versgyűjteményi diszkurzus elbeszélésével együtt.